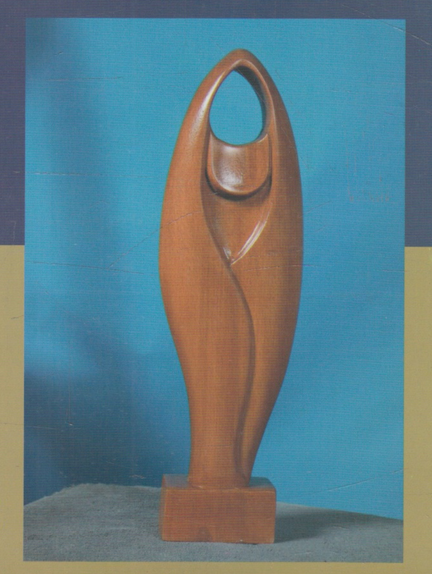
الدكتور
هشام محمد عبدالله

التجربة الشعرية العربية

دراسة إبستمولوجية للسيرة الذاتية لشعراء الحداثة





التجربة الشعرية العربية

دراسة إبستمولوجية للسيرة الذاتية لشعراء الحداثة

(عبد الوهاب البياتي/ نزار قباني/ صلاح عبد الصبور/ أدونيس)

التجربة الشعرية العربية

دراسة إبستمولوجية للسيرة الذاتية لشعراء الحداثة

(عبد الوهاب البياتي/ نزار قباني/ صلاح عبد الصبور/ أدونيس)

الدكتور

هشام محمد عبدالله



الطبعة الأولى

2013 – 2014م

المملكة الأردنية الهاشمية رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2012/7/2368)

811.9

عبدالله، هشام محمد

التجربه الشعرية العربية دراسة ابستمولوجية للسيرة الذاتية لشعراء الحداثة / هشام محمد عبد الله .-عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2012

(   ) ص.

ر.إ.: (2012/7/2368).

الواصفات:/ الشعر العربي // النقد الادبي // التحليل الادبي

* أعدت دائرة المكتبة الوطنية بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية
* يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

ISBN 978-9957-02-472-7 (ردمك)

Dar Majdalawi Pub.& Dis.
Telefax: 5349497 - 5349499
P.O.Box: 1758 Code 11941
Amman- Jordan

دار مجدلاوي للنشر والتوزيع
تليفاكس: ٥٣٤٩٤٩٧ – ٥٣٤٩٤٩٩
ص. ب ١٧٥٨ الرمز ١١٩٤١
عمان - الاردن

www.majdalawibooks.com
E-mail: customer@majdalawibooks.com

إليها . . .

لتزدان البداية بإطلالة وجودها

فقد كانت وما زالت تضيء شمعات ما انطفت في كياني

زوجتي

المحتويات

المقدمة

في لحظة شعرية لذواتنا يكون الشعر خير معبر عنا، وتكون السيرة الذاتية لشخص ما صورة للحظة أخرى إنسانية كنا قد عشناها، أو يعيشها عنا، الشاعر أو السيري، وتستوقفنا هذه التجارب لما فيها من موقف وجودي، وتجربة ثرة، تلفت أنظارنا نحو الداخل- الذات عمقا، والخارج- العالم حولنا.

السيرة الذاتية مرآة لعمق الذات وتجلياتها في عالم الواقع، وتقوم هذه السيرة بمهام متنوعة تطال الذات الإنسانية والإنجاز الثقافي سواء بسواء، هذا فضلا عن كونها مفتاحا لفهم أدق لتلك المكونات التي تقف وراء كواليس الذات الحاضرة بانجازها الثقافي. لهذه الأسباب وغيرها، كانت السيرة الذاتية تنحت أخدودا عميقا في ذات الباحث تسائله عن ذاته ويسائلها عن ذات صاحبها، مكونة في الذات عالما ممتعا ورائعا لا يرغب بمغادرته، فهو عالم أثير إلى ذاته يحلم به ويتمناه ويحقق إنسانيته وإبداعه الشعوري من خلال هذا العالم، وقد تأسست هذه التجربة على عالمين، عالم إنساني خالص، وعالم إبداعي أنتجه الشاعر، مما سوغ لنا تأسيس نص التجربة الشعرية على ركنين أساسيين، الأول السيرة الذاتية للشاعر، والثاني المنجز الإبداعي أو التصور الشعري والنقدي له، وهذان الركنان كانا عماد كل تجربة من التجارب التي تناولها البحث، فمما لاشك فيه أن استقراء نصوص التجربة الشعرية قد أفادنا كثيرا في تأسيس هذه الرؤية لهذا النص الكتابي، إذ اتخذت هذه التجارب شكلا متطورا عن ذاك الشكل الذي تناولته الأبيات الشعرية، ومقدمات الدواوين التي قدم بها الشعراء دواوينهم كمذهب في الشعر أو نزعة شعرية أو موقف نقدي، والذي جعلنا نعتد بهذا الاستقراء هو خلو الدراسات النقدية من تبيان لهذا النوع من الكتابة، فضلا عن اختصاص هذا النص وتداخله بنوع أدبي آخر هو الشعر، فالتجربة مزيج من السيرة الذاتية التي تعنى بتاريخ شخصي لذات ما وبالدراسة النقدية المتمظهرة في الشعر، وكان مما دعانا إلى اختيار هذا الموضوع، هو ما قدمناه من خلو الدراسات النقدية من بيان لهذا النوع من الكتابة، الذي بدأ يشكل ظاهرة أدبية تفرض وجودها على النقاد،

وهذه الظاهرة تمثلت في ظاهرة الشاعر الناقد، فما يزال الشاعر محدود الوجود في عالم الشعر بعيدا عن عالم النقد، الذي كان يبغي الشاعر من ورائه دخول الساحة النقدية وبيان أن النقد ليس حكرا على النقاد، بل إن له مسوغات وجوده ناقدا، فضلا عن شعوره بأنه الأولى بنقد الشعر من النقاد.

وقد استوعبت هذه الدراسة تجارب أربعة من شعراء الأدب العربي المعاصر كان لهم السبق في كتابة هذا النوع من الكتابة، ومن الممتع أن يكونوا متوزعين على عدد من الأقطار العربية التي شهد معها الأدب المعاصر قفزة نوعية ومنعطفا مهما، **وهم عبد الوهاب البياتي، ونزار قباني، وصلاح عبد الصبور، وأدونيس**، الذين كانت كتابتهم هي مصادر التجربة الشعرية العربية التي حازت السبق والريادة .

لقد سعت هذه الدراسة إلى تقديم الشاعر ناقدا، من دون إفراط في هذا التقديم، فالشاعر يمارس النقد بحدود تلفت أنظارنا إلى شرعية هذه الممارسة، وتقيدها بحدود المنجز الإبداعي له. فهو يقف متوسطا بين وجوده شاعرا، ووجوده ناقدا.

لقد تأسست هذه الدراسة على أساسين هما ركنا التجربة الشعرية، السيرة الذاتية للشاعر، والفكر النقدي الذي افرزه تفاعله مع الشعر وتأسيسه لنقد يدعم هذا الشعر ويؤصل وجوده ووظيفته. لذا فقد كانت الدراسة معنية بهذين الأمرين، فكان من ثمَّ أن تناولت الدراسة قسمين الأول هو تجليات السيرة الذاتية من حيث المكونات المؤسسة للنص والذات السيرية، والثاني هو التصور النقدي الذي تقدمه هذه التجربة.

وتفصيلا فقد اشتملت الدراسة على مقاربة حاولت تحديد جنس التجربة الشعرية فكان لابد منه لتأسيس فهم واضح مبدئي لهذا النوع من الكتابة، فهو لم يرفد من قبل النقاد والدارسين بتعريف محدد، وذلك لأن هذه الكتابة لم يكن لها بدايات في الأجناس الأدبية، إلا ما كان من اقترابها، بل رجوعها إلى السيرة الذاتية، فالتأسيس لهذا النوع إنما كان في السيرة الذاتية، إلا أن هذه السيرة قد انزاحت عن وظيفتها، وطريقة كتابتها لتكون أكثر تخصيصا، وهي التجربة مع الشعر، إلا أن هناك بذورا لهذا النوع كان في تلك البيانات الشعرية التي يمكن أن تكون أصولا للتجربة الشعرية، إلا أن ميل هذه البيانات إلى المنجز الشعري والنقدي اكبر من ميلها إلى الذات، أي السيرة الذاتية، مما دعانا إلى الوقوف عند هذه البيانات وبداياتها.

أما الفصل الأول فقد تألف من مبحثين درسنا في الأول منه حدود السيرة الذاتية وعلاقتها بالتجربة، سعيا للوصول إلى حدود المصطلح الذي نحاول ضبطه بضوابط تحدد مسار كتابته، ثم عرجنا إلى بدايات السيرة الذاتية كاشفين دوافع كتابتها بعامة، وعند هذه الدوافع لدى كتاب التجربة الشعرية خاصة، وانتهينا إلى معالجة زمن الكتابة وكيف يتعامل كاتب السيرة الذاتية مع الأحداث حال استدعائها من الذاكرة إلى الزمن الذي يكتب فيه.

واستكمالا لموضوعات السيرة الذاتية فقد كان المبحث الثاني يدخل عمقا إلى نوع السيرة الذاتية من حيث مكونات النص السيري والذات السيرية التي أسست وعي كتابها، والتي توزعت مابين مكونات اجتماعية ومكونات ثقافية كان لها أهمية بالغة لعلاقة هذه المكونات بصاحب التجربة، إذ تقترب المكونات الاجتماعية من الذات الشخصية في حين تقترب المكونات الثقافية من الذات المبدعة.

ولأن الواقع الثقافي قد ارتبط بالذات السيرية من حيث هو بنية محيطة به من جهة ومن حيث ارتباطها بهمومه من جهة أخرى، كان الفصل الثاني يتداخل فيه ركنا التجربة، فالفصل الثاني تناول الواقع الثقافي وجغرافيته في المكان الذي عاشت فيه الذات السيرية، فكان المبحث الأول تناول الواقع وتوجهاته الفكرية والأدبية بشكل خاص، إذ كان هذا الواقع قد جمع صورتين تؤكدان الصراع الدائم بين القديم والجديد.

أما المبحث الثاني فبناء على تنوع الواقع وصوره في أمكنة متعددة، فقد حضي المكان بوجوده في نص التجربة، لا على أساس انه شرط في أحد ركني التجربة، بل على أساس ارتباطه بالفضاء الذي أظلهما، ولارتباط المكان بالشخصية وبوجهة نظرها تجاه هذا الواقع.

ولما كان الموقف الفكري والثقافي بوجه خاص قد عرضنا له في الفصل السابق، فإن الفصل الثالث كان استكمالا لهذه المواقف ولكن بوجهها الآخر، حيث انبثاق المواقف النقدية التي تشكل عموما أساسا في نص التجربة الشعرية، وقد تناولت في المبحث الأول قضايا عدة أصلت ضرورة الممارسة النقدية للشاعر، وعلاقة هذه الممارسة بالشاعر من جهة وبالناقد من جهة أخرى، كما عرضنا لمظاهر هذه الممارسة، والتي تمثلت بتأصيل الإبداع الشعري وتقديمه في إطار نقدي يسعى لأن يكون تنظيرا له فيما

بعد، ووقفنا عند مظهر من مظاهر هذه الممارسة عندما حللنا قضية الإبداع الشعري وتصور الشعراء لها، مما جعلها ممارسة تقدم على أنها معرفة نقدية من الممكن الإفادة منها واعتمادها في تحليل ظاهرة الإبداع الشعري.

أما المبحث الثاني فقد دخلنا في الفكر النقدي عمقا، حيث تصور هؤلاء الشعراء للقصيدة الجديدة التي كانوا يؤسسون وجودها من خلال نصوصهم الإبداعية، وفكرهم النقدي، مما سوغ لنا مناقشة دوافع التجديد الذي سوغت لهم الخروج على القصيدة القديمة، فكان هذا المبحث تأصيلا وتأسيسا لعالم القصيدة الحديثة، لذا فقد تناولنا مظاهرها من زوايا معينة تكشف خطوطها العريضة، ومسارها في اتجاهات متعددة، حيث الماهية، والوظيفة والتشكيل.

ولله الحمد في الأولى والآخرة

المؤلف

تمهيد

مقاربة في تحديد الجنس الأدبي

التجربة الشعرية : الماهية والبدايات

يمكن أن نطلق مفهوم التجربة الشعرية على نص يكتبه مبدع يتحدث فيه عن حياته وعن تجربته مع النص الشعري، ذلك أن التجربة ركن مهم من أركان النص الشعري نفسه كما أنــه لا يمكن فصل الذات الشاعرة عن ذاتها التي عاشت حياة دخل الشعر في مكوناتها، وأثر فيها، كمـا أثرت هي فيه، وعلاقة التجربة الحياتية بالأدب عموما علاقة أساسية إذ لا يمكن تصــور أدب دون تجربة أيا كانت نوعيتها إذ أن "مادة الأدب هي التجربة المحضة"[1]، ولما كان الشعراء ينطلقون نحو هدف تحديد لحظة التماس ونقاطه مع الشعر، فإن التجربة حينئذ تجربة إنسان ما في جانــب مــن جوانبها الظاهرة والمتميزة وهي تجربته مع الشعر. فالتجربة عموما، وفي نظرية المعرفة تطلق علــى "المعارف الصحيحة التي يكتسبها العقل"[2]، ومن ثم فإن لحظات التماس بين الــذات الإنســانية والإبداع تتأثر سلبا أو إيجابا حسبما توفره التجربة من إمكانات لهذه الذات. وتشــكل المعــارف المختلفة التي يتغذى عليها عقل المبدع وشعوره موقفا مما حوله من الموجودات تحدده وتظل تساهم في إعادة صياغته فلا يكون عنصرا منعزلا عن الوجود بل على العكس، نراه يندمج ويتماهى معه، ومن تجميع هذه التماسات مع الوجود تتكون الرؤية للعالم والكون والإنسان، وهي ليست رؤيــة ذاتية سلبية بقدر ما هي رؤية ايجابية تتعدى آثارها الذات إلى عموم الوجــود، وليســت الرؤيــة الإبداعية التأصيلية للشعر نظرة إلى القديم بعين الحاضر فحسب، بل هي نظرة جديدة "تقيم عالمـا جديدا من أنقاض العالم القديم"[3] فتعيد تشكيله وتأليفه ليتحقق اندماج الذات معه، فيغدو الأديب ويروح في عالمه الواسع بعد أن كان محصورا في عالمه الذاتي الضيق معانيا من قســوة الاغتــراب، وعدم القدرة على الائتلاف مع هذا العالم الغريب في عقل المبدع وشعوره.

وقد تمثلت هذه الغربة والموقف من هذا العالم في شعر الرومانتيكين إبان ظهور الحركــة

---

(1) قواعد النقد الأدبي، لاسل ابر كرومبي ترجمة د. محمد عوض محمد دار الشؤون الثقافيــة العامــة، بغــداد ط2، 26/1986.

(2) المعجم الفلسفي، د. جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1979. 243/1

(3) شعرنا الحديث إلى أين د. غالي شكري دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط2، 13/1972.

الرومانتيكية في العالم الغربي، الذين حاكاهم بعد ردح من الزمن شعراء العالم العربي، إلا أن هذه النظرة الجديدة إلى العالم تجاوزت حدود الموقف الرومانتيكي إلى عرض رؤية جديدة للعالم الأمر الذي جعل الدكتور غالي شكري يقرنها بالشعر الحديث في قوله"إن كلمة الرؤية– إذا شئنا الدقة في التعبير والتاريخ– لا تنطبق أبعادها إلا على هذا الشعر الحديث"(1)، ولا تقتصر الرؤية على حدود النظرة الفكرية لهذا العالم، بل إن عمقها يتجاوز ذلك ويجعل الموجودات تتشكل في وعي المبدع صورة جديدة أو تتكشف أسرارها بعد أن كانت مرئية من خارجها فهي"نفاذ ببصيرته الحادة إلى ما تخبئه المرئيات ورائها من معاني وأشكال فيقتنصها ويكشف نقاب الحس عنها،وبذلك يفتح عيوننا على ما في الأشياء المرئية من روعة وفتنة"(2) ومن تبادل النظر بين الفنان والموجودات يتكون الوعي فالموجودات تبعث شعاعا إلى الفنان تستفزه للنظر والتأمل فيها، ويفعل هو ذلك أيضا بشعاع يرسله إلى الموجودات ليعلن عن وعيه بها، فالوعي الشعري هنا هو "ذلك الشعور الذي يختلج في صدر الفنان وقد احتدم بحرارة الانفعال عندما يشاهد صورة الجمال"(3)، وعندما يتكون الوعي بالأشياء وينفعل به شعور الفنان يحول الفنان هذا الوعي إلى فعل شعري ويستثمر هذه التجارب المتنوعة والمكثفة لأنها مصدر إبداعه، ولا يعدو الإبداع في علاقته بهذه التجارب كونه آلية في تفعيلها ونقلها من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل فالتجارب تدفع إلى خلق النص وتظهر فيه على شكل همزات وشفرات، يستعين النقد بالعلوم المختلفة للكشف عن أثار ومعالم تلكم التجارب إذ أن المبدع في ممارسته للفعل الشعري تحضر إلى ذهنه مفردات التجارب بجزيئاتها وطيفها اللطيف فيكون دور المبدع في هذه العملية هو انتقاء وتوصيف وتكثيف هذه التجارب التي تتزاحم في ذهنه وتريد أن تفرض وجودها على النص بمحض إرادة المبدع وضد إرادته أحيانا في معقد انبثقت من محاولة تفكيكه وتحليله وإيضاحه نظريات نشوء الظاهرة الأدبية ولعل الإبداع الفني ليس سوى"استغلال ناضج وصقل مثمر للتجربة، وهو تخصيب للرؤية الشاملة للكون، فيعكس على الآخرين، فيمنحه الصقل والخصب"(4) وهكذا نرى ضرورة تدوين هذه التجارب باعتبارها مصدرا من مصادر الشعر كما أنها عامل من عوامل إضاءة النص الشعري.

إن الإحساس بالموجودات هو بداية الوعي بها وهذا الإحساس هو"الاتصال الحيوي بالعالم

(1) شعرنا الحديث إلى أين./13

(2) من أبعاد التجربة الفلسفية د. ماجد فخري، دار النهار، بيروت، 1980،/ 145.

(3) الأصول الجمالية للفن الحديث، حسن محمد حسن، دار الفكر العربي د.ت./ 106.

(4) فلسفة الالتزام في النقد الأدبي الحديث بين النظرية والتطبيق د. رجاء عبد، دار الثقافة، القاهرة، 1974/22.

الذي يجعل منه عالما حاضرا كـ مكان أليف في حياتنا"[1] كما يقول ميرلوبونتي، وحين يحس المبدع بالعالم الذي حوله ويتأثر به يكوّن له صورة مصغرة في وعيه، وبذلك يحتوي العالم بأكمله في وعيه، ولا تقوم مهمته في التعامل مع مفردات العالم بالتعبير عنه مباشرة، بل بعد فترة احتضان لما يرد على الوعي من محسوسات ومرئيات وأحداث ولا يكفي الفنان المرور العابر على هذه التجارب التي تتكون من تفاعله مع الموجودات إذ من الضروري له "أن يصمد أمام المرئيات الحسية، والأشياء القائمة أمدا طويلا، من اجل استخراج مكنوناها واستلهام معنوياها...لابد من الالتصاق بالأشياء وقتا كافيا لترسيخ المحسوسات في الوعي واكتشاف معنوياها وهي تتأدى من نفسها تلقائيا كلفة تؤدي بالمران إلى فتح كنوزها وإخراج محتوياها وإبراز دلالاتها"[2] فهو يدرك أهمية هذا الإحساس بالعالم والإنسان والظواهر وتتحول هذه المعرفة وهذا الإدراك إلى تجربة"يمكن تنسيقها في كل لحظة مع تجربة اللحظة السابقة ومع تجربة اللحظة التالية"[3] وحضور هذه التجارب المختلفة في زمان وقوعها لا تتقدم إلى مرحلة التعبير عنها ونقلها إلى الآخر لأجل قرب وقوعها من لحظة الكتابة ذلك لأن عمق التجربة زمنيا وامتدادها في جذور الماضي أو قصرها، مسالة لاقم المبدع إلا من خلال حضورها الفعلي الآني في لحظة التعبير عنها إذ أن في"إمكان الشعر إن يتجاهل هذه التجارب القديمة أو يغفلها كما أنه في إمكانه أيضا إن يزود المدرك الحالي بجو ومعنى حاضرين"[4].

وتتكون التجارب بشكل عام من مجموعة من الأفكار والحوادث التي تعرض للإنسان لكنها لا تأخذ فاعليتها وأهميتها إلا من خلال التركيز عليها واستحضارها بعد وقوعها كما أن التجارب الإنسانية لا تنحصر بزمن معين أو بمعطيات مكان معين أو بآثارهما معا أو بآثار من يكون فيها. فهي تتجاوز كل ذلك دون أن تهمله بل تضمه إلى عناصر أخرى لتتكون تكوينا يسوغ لصاحبه أن يوصف بأنه صاحب تجربة أو مجرب فهي"مجموعة الإحساسات والمشاعر والأفكار التي تتراكم في نفس الفنان أو الشاعر أو الأديب وتكون محصلة لاحتكاكه بمجتمعه وطرائق اتصاله به والتفاعل بينهما"[5] فسيرة الحياة بكل أمالها وآلامها وحركة المجتمع والأفراد مما يكون مصدرا من مصادرها، وقد تكون التجربة متضمنة لعناصر تختلف من فرد إلى آخر، حيث تكون تجربة السفر

---

(1) الاتجاهات المعاصرة في الفلسفة، عبد الفتاح الديدي، الدار القومية للطباعة والنشر مصر، 53/1966.

(2) الاتجاهات المعاصرة في الفلسفة/ 71.

(3) م.ن/53.

(4) م.ن/51.

(5) المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت ط1، 58/1979.

مثلا مختلفة عن تجربة الإقامة في المكان الواحد والاحتكاك به، كما أن الأفكار الناتجة عن تجربة القراءة تكون ذاتية تختلف عن تلك التي تكونها المعانات اليومية للإنسان مع أبناء جنسه، وليس تراكم المعلومات والأفكار وكثرة الحوادث هي التي تميز فردا عن آخر، إذ لابد لهذه التجربة من رعاية وإعمال فكر وكثرة تأمل لعناصرها، ولهذا لم تكن التجربة حوادث مجردة عن ذات صاحبها ناهيك عما يساهم في تكوين الإنسان قبل إدراكه لذاته وامتخاض أقدم تجاربه، وهي العوامل الوراثية، إذ قد تشترك شخصيتان بالعيش في البيئة نفسها وتتوفر لهما الظروف التعليمية والوظيفية نفسها وربما حتى الأسفار، فلا تتشابه إحساساتهما بالواقع نفسه ذلك أن كلا منهما محصلة معقد وراثي يستعصي على التحليل. إن التجربة"معرفة متأتية عن معاناة واختبار، وهي تزيد النفس غنى وتكشف أمامها آفاقا جديدة في فهم كنه الحياة[1]، وميزة الإنسان المبدع في قدرته على تفعيل هذه التجارب وترجمة مفرداتها وإيصال كنهها ومغزاها وجمالياتها ومخاوفها إلى أخيه الإنسان المرشح لتلقيها عنه، وتأسيس نظرة جديدة عن طريق جزيئات ربما لا يعبأ بها الإنسان العادي ولكنها تفعل فعلها عندما تكون في مستودع الفنان وبناء على هذا يكون لازما للتجربة أن تتحول إلى الآخر وتنفصل عن الذات المجربة، وبهذا تبدأ رسالة الفنان في تفاعله مع من حوله فبتحولها إلى رسالة تكون قد كملت ولادتها.

فالتجربة قد تحضر عند وجود محفز لها شانها شان أي مخزون في الذاكرة إلا أن الشعور بالتجربة وحده لا يكفي من دون أن تكون آلية الذاكرة واعية لهذه التجربة فتعمل فيها وتؤثر في جوانبها، وقد تنتقي منها، وقد تغير في مفرداتها فتكون عملية استلهام التجربة عملية واعية وعقلية في اغلب جوانبها، هذا ما يريده الأديب ولكنه لا يستطيع الفكاك من إسقاطات تجارب أخرى مخزونة في اللاشعور أثرت في التجربة نفسها أيان خزنها في الذاكرة وتؤثر فيها لحظة استدعائها من اجل خلق النص.

إن وعي الفنان و(لاشعوره) تجتمع فيه مئات التجارب المتضادة والمتفقة، الشخصية والجماعية، الزمانية والمكانية، التاريخية والآنية، وتتداخل آثار هذه التجارب فيما بينها مما قد يعني مجموعة من التناقضات التي لا ترتبط ارتباطا منطقيا فموقف محرج يتداخل مع لحظة تكريم مع لحظة انشغال بأمور جزئية في الحياة، وهكذا في هذه الحالة لا يستطيع الإنسان التمييز بين هذه التجارب لتداخلها وعدم قدرتها على فض اشتباكها أو لعدم قدرته على مواجهتها لكثرتها، وليس بإمكان أي إنسان الإفصاح عن تجاربه كاملة، إذ التجربة لما كانت"مرتبكة وغير محدودة، فقدت قدرتها على

---

(1) المعجم الأدبي/58.

التحويل والفعل"[1] فتوحيد التجربة في الذهن هو تجميع ما تناثر منها في الذاكرة حتى لا تكون مجرد بروق تعرض للعقل سرعان ما تختفي، إذ أن تجميع هذه الشذرات مع بعضها تجعل ماهية التجربة تحقق وجودها، وتكشف عن سترها بصورة أجلى وأوضح فتكمن قيمة هذه التجربة بترابط أجزائها إذ أن "التجربة تكون ذات مغزى دقيق إذا كان كل جزء منها قد تركزت فيه صلات تربطه بكل جزء آخر منها"[2]. ولدى كل إنسان ولاسيما الفنان خزين من التجارب التي لا تقف عند حد إذ أن كل تجربة قد تكون نهاية أو بداية لتجربة أخرى في آن واحد.

ويمكن إرجاع العناصر التي تكون التجربة الشعرية إلى عاملين:

1. عامل الواقع الاجتماعي.
2. العوامل الخاصة بالشاعر كمجموعة من الخصائص النفسية والذاتية، ومن المكونات الأدبية والجمالية والخلقية"، فالواقع الاجتماعي يمثل البيئة التي تحيط بالفنان، والتي تمت في غضونها تجاربه فلا يمكن له الانعزال عن آثارها والابتعاد عنها، فهي تفرض وجودها بما حوته من أحداث وأشخاص وأمكنة، إلا أن البيئة هذه هي نفسها البيئة التي تحيط بآخرين غيره، وليس باستطاعة أحدهم الإفادة من هذا الواقع وامتلاك تجربة فاعلة، لذا لابد من الجوانب النفسية (الذاتية) التي تقتنص مثل هذه التجارب، فالانفعال عموما والانفعال بالجمال وما جبل عليه الفنان من خصائص تؤهله لأن يفيد من هذا الواقع الاجتماعي المحيط به من جهة، ومن الغوص في أعماق الذات واستنباطها للكشف عن تفاعلاتها مع هذا الواقع وهذا الوجود من جهة ثانية فـ"مكوناته الشخصية" صدى بعيد لمجريات الأمور الاجتماعية والتاريخية إنه كأي إنسان بناء تاريخي واجتماعي"[3].

إن كتابة التجربة الشعرية في حقيقتها هي تاريخ لحياة في جانب من جوانبها إلا أنها تاريخ مرتبط بالحياة الشعرية لهذه الذات التي تتحدث، و أول ما يسوغ كتابة هذه التجارب هو الحديث عن الذات إذ تقدم التجربة إضاءة معرفية للآخر لإشعاره بهذه الذات ولبيان قدرتها على التعبير والإفصاح عن حياة ذات المبدع، فكما أن الشعر وسيلة لإعلام الآخر بالذات الشاعرة فإن هذه التجارب هي إعلام عن مكونات هذه الذات وما أنجزته في مسيرتها الشعرية فالذات هنا تتحدث عن مسيرتها مع التاريخ ومع التجارب والمكونات التي أسست النص الشعري وإذا علمنا أن "كل

---

(1) مهمات التجربة الأدبية، عزيز السيد جاسم، مجلة الآداب، بيروت ع8، 1968، 98/.

(2) قواعد النقد الأدبي/56.

(3) معالم التجربة الاجتماعية/98.

فنان لابد أن يتحدث عن سيرته الذاتية"[1] على حد قول تولوستوي فيكون الحديث عن التجربة إذن هو الحديث عن النفس بشكل عام ولكن ميزة التجربة الشعرية أو حديث التجارب "إنه يكشف عن تلك المفارقات الخصبة التي تنشأ بين الشاعر وعصره وبينه وبين المألوف السائد"[2] باعتباره فردا ينصّب نفسه أنموذجا يرى من الضروري أن يتعرف عليه الناس أما لأهميته أو لاطلاع القارئ وإفادته أو جلب انتباهه. وإذا تجاوزنا الرغبة الأكيدة التي تحفز المبدع على كتابة تجربته، واهم عناصرها "المتعة الخاصة" التي يجدها المبدع في خلق إبداعه فهو يشبه إلى حد ما الطفل في ترتيب ألعابه ولكن الفرق بينهما أن الطفل لا يملك إلا أن يلعب، وإن كان يرمز بترتيب ألعابه إلى موقف أسطوري تجاه الوجود، وأن لعبه لا يقع تحت تحكمه الواعي أما المبدع فسيطرته على اختياره أوضح وأجلى[3] إذا تجاوزنا ذلك فإن هناك سببا آخر لا يقل أهمية عن السبب المذكور آنفا، إذ يرى فاضل ثامر أن دوافع الكتابة تعود إلى "جملة من العوامل منها عدم مواكبة الحركة النقدية العربية للتجارب الإبداعية بشكل يمنح المبدع إحساسا بأن تجربته هي قيد التقويم والرصد والملاحقة"[4] وهذا السبب يتداخل مع السبب الأول في رغبة المبدع أن يدور النقاد حول شعره وتجربته، فلا يكفي أن يتحدث هو ويمجد تجربته بنفسه وثم سبب آخر وهو "أن المبدع كثيرا ما يجد أن تجربته[التجربة هنا هي التجربة الإبداعية الحاملة على خلق النص وليست التجربة السيرية الشعرية] قد دفعت داخل دائرة من التفسيرات والرؤى النقدية الملتبسة"[5] وهذا ما نراه واضحا في تصريح نزار قباني فهو يكتب تجربته الشعرية لتصحيح وجهة نظر القراء ولكي يسلم من الفهم المغلوط من قبل النقاد ولاسيما حول انعطافة شعره إلى مرحلة الأدب الحزيراني الذي ابتدأه بـ"هوامش على دفتر النكسة"، ولجد أن السبب نفسه في"تجربة صلاح عبد الصبور عندما حاول نفي ظاهرة الحزن التي وسمه بها النقاد"لست شاعرا حزينا، ولكنني شاعر متألم"[6]، أما تجربة أدونيس فقد كانت متخمة بمحاولة تصحيح أراء القراء والنقاد عن أرائه المختلفة في الشعر

---

(1)The Oxford of Dictionary of Quotations, London. Snd. Ed, 1953, P 198.

(2) الشعر بين الرؤيا والتشكيل د. عبد العزيز المقالح، دار العودة، بيروت، ط1، 45/1981.

(3) The English Novel, W Allen penguin Book , 1967. P.14.

(4) مدارات نقدية، في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 114/1987.

(5) م.ن./114.

(6) حياتي في الشعر، صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ط2، 1977،/135.

والثقافة.

فالرغبة في الممارسة النقدية للشاعر تنطلق من اتخاذ النص الشعري مدخلا له وأنموذجا في النقد، أو الإفصاح عن هذه الممارسة من خلال تجربة الشاعر نفسه ولهذا نجد أن في التجارب حديثا عن النص الشعري باعتباره تطبيقا وأنموذجا لهذه النظرات النقدية، إذ أنه "عندما يكتب الشاعر عن حياته وتجربته فإن ما يكتبه يكون ذا قيمة كبيرة ليس فقط من حيث هو نتاج لعقلية فريدة– عقلية شاعر– ولكن أيضا من حيث ضوء تسلطه هذه العقلية ذاتها على نفسها وعلى إنتاجها"[1]، ولا ريب أن في الأثر الايجابي الذي تتركه تجربة شعرية ما سبقت إلى الظهور، مدعاة إلى كتابة التجربة الشعرية فيرغب اللاحق في تدوين تجربته لما يلمسه في نفسه من تميز وفرادة تجعله لا يرضى بمكانته في آخر القافلة بل يريد الكشف عن ذاته التي يراها أولى في الصدارة، فهي لا تختلف عن ذوات الآخرين الذين عانوا وصبروا وفازوا بثناء القراء واهتمام النقاد، وهذا ما أكده ثامر فاضل بقوله:"عندما اصدر البياتي كتابا عن تجربته الشعرية عام 1968 شعر عبد الصبور أن من حقه أن يصدر كتابا مماثلا عن تجربته الشعرية فكان أن نشر عام 1969 "حياتي في الشعر " الذي يعد أفضل وثيقة نقدية تكشف عن تكامل الوعي النقدي لديه"[2].

وقد كان الحديث عن التجربة الشعرية في المقالات كثيرا قبل صدور هذه الكتب،حيث نشر كل من البياتي وصلاح عبد الصبور وأدونيس واحمد عبد المعطي حجازي ومحمد الفيتوري مقالات تحدثوا فيها عن تجربتهم الشعرية في سنة 1966 أثر دعوة مجلة الآداب البيروتية، فضلا عما نشر في هذا القرن عن هذا الموضوع هنا وهناك من لقاءات مع الشعراء ومقالات نشرها آخرون فضلا عن مقدمات الدواوين التي كتبها الشعراء بأنفسهم ولعل ثمة إرهاصات دعت إلى كتابة تلكم التجارب يمكن حصرها في:

1. الرغبة في كتابة التجربة قبل أن يدرك الموت صاحبها فتموت مآثره معه، ويترك المجال لغيره أن يكتب عنه بما لا يتفق والصورة التي يرى الشاعر نفسه عليها كما يقول نزار قباني "أريد أن اكتب قصتي مع الشعر قبل أن يكتبها أحد غيري، أريد أن اكشف الستائر عن نفسي بنفسي قبل أن يقصني النقاد ويفصلوني على هواهم قبل أن يخترعوني من جديد"[3].
2. إحراز السبق الزمني وتحقيق الريادة في كتابة هذه التجارب ولعل ما حدث من نزاع حول

---

(1) البياتي في تجربته الشعرية، رضوي عاشور، الفكر المعاصر، القاهرة، ع54، 52/1969.

(2) مدارات نقدية/129.

(3) قصتي مع الشعر، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت، ط7، 9/1984.

ريادة الشعر الحر ما يدعو هؤلاء الشعراء للاعتبار بذلك.

3. معالجة المواقف التي تضمنتها "التجربة" في الوقت المناسب كان يزامن ظهورها الحاجة إلى الرد على تهم أو إيضاح إشكاليات متعلقة بشخص الشاعر أو قضيته الأساسية في الساحة النقدية والثقافية.

إلا أن العجلة قد ترافقها سرعة في إصدار الأحكام والحديث عن مسائل لم تكتمل صورها بعد مما يجعل معالجتها وهي ناقصة معالجة غير دقيقة وهذا ما حدا بأدونيس أن يأسف على كتابة تجربته الشعرية التي نشرها في مجلة الآداب مع زملائه الشعراء عندما طلب منه أن يتكلم عن تجربته الشعرية بدل الحديث عن قضية الشعرية قال: "أنا حدثت لي تجربة وأنا آسف لها كثيرا لأنها كانت مخفقة في رأيي حينما لبيت مع كثير من زملائي الشعراء، مرة، الدعوة للكتابة عما سميناه تجاربنا الشعرية في مجلة الآداب وأظن أني لن اكرر ذلك أبدا لأني اعتقد أن الشاعر داخل في أفق دائم التحرك والتغيير... لذلك شخصيا لن اكرر إطلاقا خطئي الأول في الكتابة عن تجربتي الشعرية،فأنا لست متكونا، أنا دائم التكون. وما اطمح إلى كتابته لا أزال ابحث عنه"[1] ولذلك آخر أدونيس نشر تجربته الشعرية في كتاب إلى عام 1993 أي بعد سبع وعشرين سنة بعنوان "ها أنت أيها الوقت" وكأنه بهذا العنوان يذكرنا بندمه المذكور سابقا.

ويمكن إرجاع التجارب الشعرية في بدايتها إلى ما أطلق عليه سابقا "البيانات الشعرية" التي كان يصدرها أصحابها أما في مقدمات مجاميعهم الشعرية أو في مقالاتهم التي عبروا بها عن مواقفهم من ظاهرة الشعر والمذهب الذي يعتمدونه والغاية التي يطمحون إليها في كتاباتهم للنص الإبداعي وقد صدّر الدكتور منيف موسى خمسة عشر بيانا شعريا بين الفترة 1908 و 1950 أولها "بيان موجز" لخليل مطران. وآخرها في مقدمة ديوان السياب "أساطير"[2] ويلاحظ على هذه البيانات أنها متوزعة ما بين نزعة شعرية خاصة يتبناها كاتبها، أو مقالة نقدية، أو إضاءة للنص الذي كتبه صاحبه. ويرجع استعمال لفظ "البيان" أساسا إلى البيان الشيوعي[3] الذي شكل تبشيرا ودعوة لتبني هذا الفكر، وكان قد صدر في القرن الثامن عشر، ولكنه نشر في هذا القرن بعد قيام

---

(1) في الشعرية، أدونيس، في كتاب:"في قضايا الشعر العربي المعاصر دراسات وشهادات" المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم تونس 227/1988.

(2) ينظر نظرية الشعر عند الشعراء النقاد/30.

(3) الموسوعة العربية الميسرة، إشراف محمد شفيق غربال، دار الشعب ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، 452/1965.

الثورة البلشفية عام 1917، ثم أطلق هذا اللفظ على الدعوات الشعرية التي يراد من الجمهور أن يتلقاها ويؤمن بها وينسج على منوالها ويتحمس لها فالمقصود بلفظ "بيان شعري" كمصطلح في علم نظرية الأدب: "مقالة أو مجموع مقالات ذات صفة علمية برنامجية تحدد أسس مبدأ شعري واتجاهه يقدمها الشاعر أو جماعة من الشعراء يكتبون ضمن تيار أو مدرسة معينة محاولة توضيح الخط الشعري العام الذي يتبعه هذا الشاعر أو هذه الجماعة"[1]، ويشير هذا التعريف إلى مسائل عدة تحاول أن تضبط المصطلح فيه، فهو يشير إلى شكل الكتابة وغاية النص ومنتجه.

فالنص يتحدد بكونه مقالة أو مجموعة مقالات لها طابع علمي برنامجي بمعنى أنها تعتمد أساسا مواصفات المقالة التي تتميز بـ"التركيز على المعنى وبوضوح العرض، والانتهاء في بعض الأحيان إلى محصلات بارزة ترسخ في أذهان القراء"[2] وهي تمثل "الرأي الذي يبديه الكاتب أو المفكر ويكون عادة معبرا عن موقف خاص به"[3] أما الغاية التي يسعى لتأكيدها البيان الشعري فهي تحديد المبدأ الشعري واتجاهاته والتي لاشك أنها تختلف عن المبدأ الشعري السائد قبل هذا البيان الذي يتضمن نقدا وتجاوزا لذلك المبدأ إلى مفهوم جديد يتناسب ومتطلبات المرحلة وتطور الحياة ومواكبة الثقافات التي يمتلكها الشاعر، فالطابع التبشيري لهذا المبدأ هو ما يحرك إصدار مثل هذه البيانات، ويقوم مجموعة من الشعراء بهذه الكتابة متفقين على خط واحد ومفهوم واحد للشعر أو يقوم فرد واحد يوكل إليه الأمر بكتابة هذا البيان باعتباره متحدثا رسميا باسم هذا التجمع فلا خلاف في من يكتبه إذ حتى لو كتبه واحد فإنه ينطلق باسم المجموع الذي هو تجمع أو مدرسة أو تيار سائد، لكن في كون أكثر البيانات الشعرية التي صدرت في تلك الفترة متضمنة مقدمة ديوان ما ملمحا إلى أن هذا الديوان أنموذج تطبيقي للتنظير الذي يبشر به البيان.

ولكن البيانات الشعرية هذه لم تكن كافية لتكون تجربة شعرية بالمفهوم الذي نقصده في هذه الدراسة إذ أن اختلافات واضحة تبدو ما بين مفهوم "البيان الشعري" وبين "التجربة الشعرية" من حيث الشكل الكتابي وغاية الكتابة ومنشئ هذا الخطاب، فالتجربة الشعرية لا تتقيد بشكل المقالة وإن تضمنت هذا النوع في بعض مفاصلها، فقد تدخل فيها الرسائل والمذكريات والمادة السيرية، أما غاية الكتابة في التجربة الشعرية فتتجاوز حدود التبشير بقضية معينة، أو تتجاوز حدود الموضوعية لتدخل الحديث عن الذات مفصلا وركنا مهما في ثناياها كما لا يمكن للتجربة

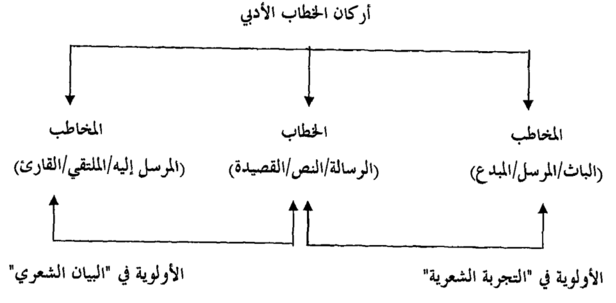
---

(1) نظرية الشعر عند الشعراء النقاد/20.

(2) المعجم الأدبي/260.

(3) م.ن./270.

الشعرية أن تكتب إلا من قبل شخص واحد باعتبار أن هذه التجربة هي تجربة الذات مع الكتابة الشعرية، إلا أن أهم ما يميز التجربة الشعرية هي الذاتية التي تتخللها، فهي تأمل في الذات ودوران حولها وحول المنجز الشعري فأول ما يتحقق في التجربة على مستوى التوصيل "هو الإبلاغ عن فرادة الذات وتعريف القراء بها في حين أن الذاتية في البيان الشعري تذوب وتتحلل من خلال الحديث بموضوعية عن هذه الذات لأنها ليست المقصودة بغاية الكتابة في الدرجة الأولى بل المقصود هو توصيل الخطاب إلى جمهور القراء الذي هو "الكلام المنظم عن أشياء بالسكوت عن أشياء وإبراز أشياء، بعبارة أخرى: الاستدلال على أشياء بأشياء مع إغفال الكثير من الأشياء"[1]، فصاحب التجربة يهتم بالذات والخطاب في حين أن صاحب البيان الشعري يهتم بالمخاطب والخطاب أي أنه يغيب الذات، وتبدو العلاقة بينهما والفرق جليا من الخطاطة الآتية:



فالتجربة الشعرية تعطي الأولوية لمنشئ الخطاب لأن ذات المبدع أهم ركن فيها في حين أن البيان الشعري يعطي الأولوية للمخاطب لأن الفنان يريد تبليغ رسالة يطالب المخاطب بتبنيها، أما التجربة الشعرية فتكون الدعوة فيها ضمنية للقارئ لتبني أفكار أصحابها، رغبة منه أن يحاكى ويكون أنموذجا، كما يتخذ البيان الشعري الصيغة المباشرة لنقل أفكاره في حين يحرص صاحب التجربة على الجمالية والخصوصية ويكتفي بأن يفهمه جمهوره الخاص وتعلن هذه التجربة للقراء، فالسيرة الذاتية تشكل مادة أساسية في هذا النوع، لاختلافها في الغاية التي لابد منها لكل نص أو

(1) تكوين العقل العربي، د. محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط4، 1989، 61/.

خطاب مهما كان نوعه أو شكله فالغاية "وظيفة مركزية لولاها لما كان من الممكن أن يتكون الحكي، فالراوي قبل أن يقوم بخلق شخصياته وأفعالها ومكان تواجدها وزمنه ينطلق من فكرة معينة يريد إبلاغها"[1].

إن التجربة الشعرية بتنوع نصوصها وصيغ كتابتها تدعونا إلى تساؤل مشروع، عن كونها هل تمثل جنسا أدبيا أم لا تمثل؟ وهو السؤال الذي نعرف من خلاله خصائص النص الأدبي التي يتميز بها عن الاستعمالات الأخرى للغة، وما هي الحدود بين الأجناس الأدبية التي تميز بعضها عن البعض الآخر، والتي تزداد تقلصا وهاشمية يوما بعد يوم فـ"تذوب الحدود التقليدية التي ارتسمت كحدود فاصلة بين الأنواع الأدبية، ولا يعود ثمة نوع صاف، وإنما ينشأ النص/المزيج، النص/الكل"[2]. فالخصائص العامة للتجربة الشعرية هي اشتمالها على مادة السيرة الذاتية وتاريخ هذه السيرة من خلال العملية الإبداعية فهي في "البؤرة السيرية تتمركز حول حياة الشاعر بوصفها تجربة أو مجموعة تجارب"[3]، وبمقدار تحقيق التوازن بين مادتي التشكيل تكون التجربة معبرة تعبيرا دقيقا عن هذا المفهوم، إذ أن الإفراط في التركيز على مادة دون أخرى يجعل هذا النوع من الكتابة يدخل ضمن جنس معين، فخلو التجربة من المادة السيرية التي تكشف عن شخصية كاتبها وتاريخ حياته، واقتصارها على الأحكام والمواقف النقدية تجعل نص التجربة يقترب من جنس الكتابة النقدية، فلابد إذن من ترابط في المضمون يجمع بين الذات الإنسانية وتاريخها، وبين تجربة هذه الذات مع الشعر، فالتجربة خليط من المواقف الفكرية والنقدية وتاريخ الحياة وجدل في علاقة كل واحدة بالأخرى.

تقترب التجربة الشعرية بما تضمنته من مادة سيرية وشعرية من السيرة الذاتية الفكرية "Autobiography" التي "تعني بتصوير العالم الفكري للمترجم لذاته، وتفسر سمات هذا العالم وخصائصه ومقوماته، وهي تعكس ما عانوه في سبيل تثقيفهم الذاتي وفي البحث عن أسلوب ينقل كل منهم أفكاره عن طريقه"[4] والتجربة تتألف من هذه النقاط السالفة في هذا النوع من السير،إلا

---

(1) قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، سعيد يقطين، مركز الثقافي العربي، دار البيضاء ط1، 35/1997.

(2) سياسة الشعر ، أدونيس، باب الآداب، بيروت ط1، 28/1985.

(3) السيرة الذاتية الشعرية، د. محمد صابر عبيد، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام- الشارقة، 4/1999.

(4) الترجمة الذاتية في الأدب العربي د. يحيى عبد الدائم، بيروت، 85/1974.

أن الحديث عن الشعر يأخذ حيزا كبيرا في التجربة، لأن المترجم لذاته هنا هو الشاعر، وعالمه الشعري هو بيته الأقرب إلى ذاته، ثم تأتي البيئة التي تحيطه، فيتحدث عنها وتستبين مواقفه، إن التجربة الشعرية هي "خلاصة حياة تلتصق بالشاعر الذي أنتج القصيدة"[1].

إن العلاقة التي تجمع مرتكزي التجربة الشعرية في نوع كتابي واحد، لا تعني أن التجربة جمع لمواد من جنس واحد، بل تعني أنها خليط من مادتين يتخلل نص السيرة الذاتية، إلا أن جنس السيرة الذاتية تحكمه خصائص تفرقه عن التجربة الشعرية.

فمن الخصائص اللازمة لكل سيرة ذاتية الحقيقة التاريخية، والتسلسل الزمني[2]، وتحديد الغاية من الكتابة بأنها سيرة ذاتية، ولا تلتزم التجربة الشعرية بهذه الخصائص، ولكنها تتضمنها في داخلها، فارتباط التجربة بالسيرة لا ينفك أبدا، وإحداهما تعطي إضاءات على الأخرى فهما قائمتان أحداهما على الأخرى، فالتسلسل الزمني يذهب أكثر نقاد السيرة إلى التزامه فيها، ومع ذلك فإن(التجربة الشعرية) لا تلتزم بذالك، وان اشتملت على السيرة الذاتية، أو اقتربت في مضمونها من الشكل السيري، فهي على الرغم من قيامها على استعادة الماضي"لا تنهض أساسا على التسلسل الزمني في رواية الأحداث المستعادة، إنما تنهج منهجا انتقائيا في اختيار أحداث بعينها يعتقد الشاعر–كتاب السيرة– أن لها أهمية وخطورة في تجربته الشعرية"[3] فـ"السيرة هي تفسير سابق للتجربة، في حين أن التجربة كشف عن بعد جديد من أبعاد الرؤية الشعرية[4]، إلا أن سبق السيرة في توضيح معالم التجربة لا يعني أن كل واحدة منهما لا تتضمن الأخرى، فهما يتداخلان ويتضح ذلك بنظرة إلى تجربة نزار قباني كأنموذج لتجربة متقدمة، حيث تتوزع فصول هذه التجربة مابين سيرة الطفولة والرحلة والحديث عن الشعر وعالمه ...الخ، فنزار يبرر كتابة أحد فصوله (حبيباتي) ويرى هذا ضروريا لاستكمال التجربة، وهذا الفصل يعد سيرة ذاتية فيقول "إن غياب هذا الفصل سوف يترك فجوة واسعة في هذه السيرة الذاتية التي أحاول بكل إخلاص أن تكون شاملة ومغطية لكل

---

(1) بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم المعاصر، مرشد الزبيدي، الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 26/1994.

(2) يرى ليون ايدل أن التسلسل الزمني ليس شرطا لازما في الكتابة فيها ينظر: "فن السيرة الأدبية" ليون ايدل، ترجمة صدقي خطاب، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، 167/1973.

(3) السيرة الذاتية الشعرية /17.

(4) البياتي الوجه والمرآة، حمزة مصطفى، الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 8/1994.

الأحداث التي أثرت في تكويني الشعري"[1] فهو لا يعزل حياته الإنسانية، كونه شخصا اسمه نزار قباني عن حياته الشعرية وكيف أنها أثرت في تكوين النص الشعري والرؤية الشعرية، فيكون حينئذ لا صحة للقول الذي يرى "إن السيرة لا تنطوي حتى ضمنا على التجربة"[2]، فإذا ما اتضح لنا ضرورة تداخل السيرة مع العالم الشعري للمبدع فإن هذا التلازم غير كاف لتحديد نمط هذه الكتابة، ونحن نحاول الوصول إلى ضوابط يلتزم بها من يكتب فيما بعد، ولكن نظل غير قادرين على ذلك فكما أن لكل شاعر عالمه الخاص به، من حيث كونه إنسانا يعيش في بيئة تحكمها قوانين وعلاقات وأحداث، فإن له عالما آخر ينبثق من تأثير هذه البيئة عليه، فليس هناك من تشابه في التجارب، وإن كانت هناك مراحل تمر على المبدعين دون استثناء كجزء من السيرة الذاتية التي تمثل عالمه الشخصي. ومع اختلاف البيئة وثقافة الشاعر"تنشأ مع كل شاعر طريقته التي تعبر عن تجربته وحياته ولا يرث طريقة جاهزة"[3] فالسيرة الذاتية لنزار فيها من الخصوصيات ما تختلف عن تلك التي عاشها صلاح عبد الصبور. كما أن البيئة والظروف والملابسات التي أحاطت بـ أدونيس هي غيرها التي أحاطت بالبياتي، إذ أن"التجارب الإنسانية لا يمكن تصورها إلا داخل حدود بيئة معينة في زمن معين"[4] وقد تمر أحداث معينة على شاعرين فتترك أثرين مختلفين في نفس كل منهما، وليس ذلك إلا بسبب تعامل الشاعر مع هذه الأحداث، فاختلاف البيئة يولد نمطا من التجارب، واختلاف النظر إلى هذه الأحداث يولد أنماطا أخرى من التجارب، على اختلاف الشعراء، وعليه فإن التجارب التي نحن بصدد دراستها هي نتائج ظروف مختلفة وانطباعات ومواقف شعراء مختلفين، والاختلاف ليس في طبيعة المادة السيرية التي تتضمنها التجربة، بل هو اختلاف في المقدرة الكتابية أيضا، حيث تنتج طرائق كتابية مختلفة في الحديث عن هذه التجارب، لأنه مادام ليس هناك ما يُلزِم الكتاب بضوابط كتابية محددة، فإن للكاتب الحرية التامة في تشكيل نصه وفقا ما يراه مناسبا ومعبرا عن ذاته وأفكاره، خاصة أننا نعاني في الكتابة النقدية إشكالية المصطلح وثورة الكتابة الجديدة التي تدعو إلى التجاوز وعدم الوقوف عند نقطة محددة واعتبارها نهاية المطاف، وعليه فما دام النقاد ينظِّرون للمبدعين، بل هم يستنبطون خصائص النوع الأدبي من

---

(1) قصتي مع الشعر/137.

(2) يراجع البياتي الوجه والمرآة/8.

(3) مقدمة للشعر العربي، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط1، 43/1971.

(4) البيئة في القصة، وليد أبو بكر، الأقلام، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ع7، 6/1989.

استقراء النصوص الإبداعية لكبار الكتاب والمبدعين "كان الشطر الأكبر من تاريخ النقد عبارة عن محاولات أريد بها سن أحكام للنقد، وكان أكثر ما يعتمد عليه هذا هو المقارنة التي امتازت بها عدة قطع أدبية متماثلة، والوسائل التي انتهجت في إنتاجها"[1]، ولذلك فإن تحديد الكتابة قد يتدخل فيه المبدع نفسه باعتباره صاحب الأثر الإبداعي الذي تستسقى منه القواعد والأصول، وعليه فلا يمكن في القريب العاجل تحديد صيغة كتابية موحدة للتجربة الشعرية، باستثناء العموميات التي قدمناها، إلا أن ما يعيننا على معرفة النص الكتابي للتجربة الشعرية فضلا عن دخول السيرة الشعرية في النص، هو التصريح الذي يصرح به الكاتب مشيرا إلى مضمون هذا النص، والتصريح إما أن يكون من خلال العنوان أو من تصريح المؤلف ف "اختيار العنوان ليس ترفا تزينيا، بل تعبيرا عن إستراتيجية كتابة، لابد أن يكون لها موقع في إستراتيجية أي قراءة لاحقة"[2] فتجربة البياتي عنونها صاحبها بـ(تجربتي الشعرية) وصلاح عبد الصبور بـ(حياتي في الشعر) ونزار قباني بـ(قصتي مع الشعر) ومع أن تجربة أدونيس لم يتضح من عنوانها الرئيس ما يوحي بذلك، إلا أن تذييل العنوان بـ(سيرة ثقافية – شعرية) يعطي الأدلة نفسها وقد لا يتضمن العنوان أية إشارة إلى الحديث عن السيرة ولكن يمكن لنا أن نتوصل إلى ذلك عبر تصريح المؤلف داخل النص بذلك، فعبد الوهاب البياتي يصرح في مقدمة التجربة قائلا "لست أريد أن أضع تعريفا للشعر، ولست أهدف إلى تحديد مكان الشعر في العالم، ولا مكانه في عصرنا، وإنما الشيء الذي أريده هنا هو تحديد مكانه في نفسي"[3]. وفي مكان آخر يذكر في الهامش تعقيبا على الأفكار التي ناقشها في متن التجربة "إن بعض الأفكار التي وردت. ...تشكل جزءا لا يتجزأ من تجربتي الشعرية وإطارها النفسي والفني والأيدلوجي، لأنها خلاصة معاناة خاصة. ...ارتبط بها شعري وحياتي"[4] ويوضح صلاح عبد الصبور في تجربته أنه كان يريد عرض تجربته مع الشعر "أريد أن اعرض تجربتي الشعرية مع التشكيل في الشعر"[5] أما نزار قباني فيؤكد في أكثر من موضع أن ما يكتبه هو سيرة ذاتية"هذا

---

(1) قواعد النقد الأدبي/10.

(2) الذات الممحوة بالكتابة، حول الصراع السيزيفي في سيرة فدوى طوقان، حاتم الصكر، راية مؤتة عمان، ع2، 1993، عمان/125.

(3) تجربتي الشعرية. عبد الوهاب البياتي، دار العودة، بيروت، 1971/9.

(4) م.ن/95.

(5) حياتي في الشعر/37.

الكتاب سيكون نوعا من السيرة الذاتية"[1] وفي موضع آخر يقول "أريد أن اكتب قصتي مع الشعر قبل أن يكتبها أحد غيري"[2] إن هذا النمط من الكتابة بناء على ما تقدم يحتاج إلى تجارب أخــرى تكتب، قد تقتدي بما سبقها من تجارب، وقد تكشف عن آفاق جديدة تثبت جدارتها كونها أنموذجا معتبرا في كتابة هذا النمط، وليس لنا إلا متابعة لمثل هذه التجارب قراء ونقادا، فالأنموذج المــراد موكل بتفاعل المبدعين والنقاد مع النص ليتمخض نوع جديد له خصائصه المميزة هو نوع (التجربة الشعرية).

---

(1) قصتي في الشعر/15.

(2) م.ن/9.

الفصل الأول

التجربة وتجليات السيرة الذاتية

المبحث الأول
شهوة الكتابة وحتمية الخلق

أولاً: السيرة والتجربة: علاقة ترابطية

يحدد فيليب لوجون السيرة الذاتية بأنها "حكي استعادي نثري، يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته، بصفة خاصة"[1] ويعد هذا التعريف متقدما بالقياس إلى التعاريف التي حاولت تحديد ماهية السيرة الذاتية، وتبيان معالمها ومرتكزاتها والتي رأت أن السيرة "كتاب يروي حياة المؤلف بقلمه"[2] أو كما عرضه ستاروبنسكي بأنها "سيرة إنسان يسطرها بنفسه"[3] إذ أن الملاحظ في تعريف لوجون اشتماله على مرتكزات لم تبينها التعريفات الأخرى مثل "شكل الكلام، والموضوع المطروق، وضعية المؤلف، وضعية السارد"[4] وهذه الضوابط التي تحدد معالم هذا الجنس الكتابي تضيق المجال في دخول صيغ كتابة أخرى فيه، وهي تنطبق على السيرة الذاتية الخالصة التي تدون لهذه الغاية، ولكننا هنا في التجربة الشعرية لا نجد شكلا محددا للسيرة الذاتية حتى نطبق الأركان السابقة عليه، على الرغم من الشبه الكبير الذي يصل حد التطابق بين نص التجربة الشعرية ونص السيرة الذاتية، كما أننا عند الحديث عن التجربة، فإننا نتحدث عن شكل كتابي جديد ربما هو مزيج من أجناس عدة، إلا أننا حاولنا التعامل معه على خصوصيته الكتابية وعندما ندرس السيرة الذاتية في هذا النص، فإننا نبحث عن مفرداتها في هذا النص لا أن نعدها نصا سيريا خالصا، كما أن تعدد صيغ كتابة السيرة الذاتية يتعدد بعدد كتابها وخصوصية أسلوبهم والغاية الأساسية التي ينطلقون منها في تدوين السيرة، أي الدافع الذي يحرك رغبة الكتابة، ومع ذلك فإننا "لا نجد شكلا معينا يستوعب (أو يحدد) صياغة السيرة بذاتها، لكن مرتكزاتها الأساسية تظل متبلورة في كونها ميثاقا بين القارئ الاحتمالي والكاتب

---

(1) السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، فيليب لوجون، ترجمة عمر حلي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994/22.

(2) المعجم الأدبي/143.

(3) النقد والأدب، جان ستاروبنسكي، ترجمة بدر الدين القاسم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1976/77.

(4) السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي/22-23.

وفي التشديد على فعل كتابتها ذاته، وعلى إفادها من الوقائع الماضية لصياغتها برؤية فردية هي حصيلة المعاشرة الظاهراتية للعالم وإسقاط شعورنا ووعينا على أحداثه وأشيائه وإعادة تقديمها عبر كشف ذاتي خالص"[1].

وفق التعريف الذي حدده لوجون فإن النص هنا يدمج إشكالا متعددة في الكتابة، وما يركز عليه الكاتب هو كل ما يعينه على التعبير عن تجربته الممتزجة من مادة الحياة والذات الشاعرة إذ لا تعدو أن تكون "تنويعات كثيرة جدا حول نفس النموذج، أي قدر الإنسان مابين ميلاده وموته....وعلى هذا فإن شكل سيرة الحياة يصبح ملتقى حيث مركزه كل مكان ومحيطه اللامكان وحيث يدعى البشر-الممثلون للأجيال السابقة- للالتقاء خارج الزمن"[2].

ولا نجد السيرة الذاتية بتمامها في نص التجربة لأن هذه الأخيرة تمثل بعدا واحدا من أبعادها التي تتناول موضوعات متنوعة، منها ماهو ذاتي، ومنها ماهو جماعي يتجاوز الذات إلى بيئتها، ولهذا فإننا نجد مفردات تكشف عن حياة صاحبها من خلال الأجناس القريبة من جنس السيرة الذاتية والتي كان لها وجود فعلي في هذه الصيغة الكتابية، التجربة الشعرية ولعل صاحب التجربة قد عرف مسبقا أنه لا يتحدث عن سيرته الذاتية الخالصة، كما أن هذه السيرة لا يقصدها أساسا بشكل كبير، لذا فقد جاءت هذه الكتابة متجاوزة أعراف الكتابة السيرية، وغير ملتزمة بأركانها بشكل واضح، فقد تدخل الرسائل بما تحويه من معلومات في هذه الكتابة، وقد يسجل تاريخ الحياة بالذكريات، أو بأسلوب مقالي يتحدث فيه عن فكرة محددة وبأسلوب علمي قائم على أدلة وبراهين تؤكد أفكاره، وبما أن التجربة قد اشتملت على معلومات متنوعة فإن دخول أي طريقة للكتابة يكون مسوغا، فما يمتاز به هذا الجنس هو مفردات إن توفرت في النص السيري، فإن هذا النص يتضمن أو يقترب من هذا الجنس أو ذاك لذا فإن كاتب السيرة "ما عليه من حرج إن هو مازج حديثه بالكلام عن وقائع شهدها عن بعد، فيكون بآن صاحب ترجمة وصاحب مذكرات"[3] معا.

إن التجربة الشعرية سيرة ذاتية لأن موضوعها هو موضوع السيرة، وهو الكشف عن حياة إنسان ما، لكنها لا تلتزم بأركانها التي تحدث عنها النقاد، لذا فإن ما تناوله تعريف (لوجون)

---

(1) الذات المحمودة بالكتابة/149.

(2) من سيرة الحياة إلى البيوجرافيا- مارك فورمارولي، ديوجين، ع83، 1989/6-7.

(3) النقد والأدب/77

لا يمكن الاعتماد عليه في تحديد كتابة التجربة الشعرية، إذ يمكن تخلف بعض أركانه عن نص الكتابة.

فالتجربة تشترك أو تأخذ من أركان الكتابة السيرية ما يقربها إليها، فالعنوان يشير بوضوح إلى شكل الكتابة، وهو يكشف عن إنسان وعن حياته، وتأتي أهمية الميثاق الذي يعقده الكاتب مع القارئ معلما إياه عن خصوصية هذه الحياة، ومعبرا عنه بالاسم الذي يأتي بعد العنوان، أي هناك التطابق الثلاثي بين اسم المؤلف المدون على الغلاف والراوي والشخصية التي تدور حولها الأحداث، وهو يفترض (تطابقا اسميا) كما عبر عنه لوجون، والميثاق المعقود في السيرة الذاتية هو عينه الميثاق في التجربة الشعرية، ويتحقق بهذا الميثاق التطابق بين الأشخاص الثلاثة بطريقتين.

1. ضمنيا: على مستوى العلاقة مؤلف– سارد، بمناسبة ميثاق السيرة الذاتية، ويمكن لهذا الأخير أن يأخذ شكلين:

أ. استعمال عناوين لا تترك أي شك حول كون ضمير المتكلم يحيل إلى اسم المؤلف (قصة حياتي، سيرة ذاتية، الخ).

ب. مقطع أولي للنص يتحمل فيه السارد التزامات أمام القارئ وذلك بالتصرف مثل المؤلف بطريقة تجعل القارئ لا يحمل أي شك حول كون ضمير المتكلم يحيل إلى الاسم القائم على الغلاف، وإن كان هذا الاسم غير وارد في النص.

2. بطرقة جلية: على مستوى الاسم الذي يأخذ السارد– الشخصية في المحكي نفسه، والذي هو اسم المؤلف المعروض على الغلاف[1].

ولم يتخلف نص التجربة في تأكيد هذا الميثاق عن هاتين الطريقتين، فالقرائن واضحة في كون الراوي الذي يتوسط المؤلف والشخصية هو ذاته في المواضع الثلاثة، ولا يشترط أن يذكر المؤلف اسم الشخصية في الحياة الواقعية ولكنه يستدل على ذلك بهذا التطابق، ومن خلال استعمال ضمير المتكلم مع وجود قرائن ومعلومات أخرى تمثل معلومة حقيقية تؤكد ذلك، كما يقول أدونيس "لم يكن في نفسي ما يجعلني أتماسك واصمد واستمر، ممسكا بخيط الحلم إلا ضوء يجيء من جهة خالدة كنا قد تزوجنا في الشهر نفسه، بعد خروجنا من السجن"[2]، أو يقيد الكاتب

---

(1) السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي/39.

(2) ها أنت أيها الوقت، أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط1، 30/1993.

المعلومات بتاريخ محدد كما يقول نزار قباني "يوم ولدت في 21 آذار (مارس) 1923 في بيت من بيت دمشق القديمة، كانت الأرض هي الأخرى في حالة ولادة"[1] وفي موضع آخر يقول: في التشكيل العائلي كنت الولد الثاني بين أربعة صبيان وبنت، هم المعتز ورشيد وصباح وهيفاء"[2].

لقد كانت التعريفات السابقة للسيرة الذاتية تؤكد على موضوعها أكثر من اعتمادها على شكل الكتابة، وكأن بقية الأركان الشكلية كانت ستتحقق لا محالة في هذا النوع من الكتابة، إلا أن تعريف لوجون قد تعامل مع جوهر السيرة الذاتية من خلال شكلها وموضوعها، فالتعريفات السابقة لم تحدد صيغة كتابية موحدة، مما جعل الدارسين عندما يتحدثون عن الـ Autobiography، يضمون إلى هذا النوع بقية الأجناس القريبة منها مثل الذكريات واليوميات والسجلات اليومية[3]، فتعريف لوجون تناول ثلاث مسائل أساسية هي الطبيعة السردية للكتابة، وتحديد موضوعها الذي يدون حول الذات الكاتبة، ومسالة التطابق الذي مر آنفا.

وبناء على ما تشير إليه التعاريف السابقة للوجون، فإنه يمكن للسيرة الذاتية أن تكتب بطرائق متعددة، مادامت تحقق المرتكزات الأساسية، من تطابق بين المؤلف والراوي والشخصية، وكون أحداثها تدور حول الذات الكاتبة، وتبقى الأشكال الكتابية ممكنة التنوع، فغدا من الصعوبة "التمييز العلمي المقنع والنهائي بين السيرة الذاتية والمذكرات والسيرة والرواية الشخصية وقصيدة السيرة الذاتية واليوميات الخاصة والرسم الذاتي أو المقالة فضلا عن علاقة السيرة الذاتية بالرواية"[4]. ومن هنا فإن للتجربة الشعرية وجها آخر من أوجه السيرة الذاتية لا يقل أهمية عن بقية الأوجه الأخرى.

أما تاريخ السيرة الذاتية الغربية فقد رأى نقاد السيرة أن بدايات هذا النوع الأدبي كانت تتمثل فيما يقام على الأموات من تأبين، وعلى الرغم من بساطة هذا الطرح إلا أنه يعد ما كان يقال عند الدفن من ذكر مآثر الميت بداية لتدوين تاريخ لحياته، إلا أن ناقدا سيريا هو وليام

---

(1) قصتي مع الشعر/26.

(2) م.ن/29.

(3) ينظر Firs Dictionary of world Terms, Josephs T.Shiplely, London Published, 1970, p.32 and A glossary of literary Terms,M.H.Abrams Holt, Rinehart and Winston,1957.p

(4) السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، حدود الجنس وإشكالاته، محمد الباردوي، فصول، مج16، ع3. 68/1998.

سبنكمان يرجع السيرة الذاتية في بدايتها إلى أبعد من ذلك، فيرى أن التعبير عن الذات الذي هو جوهرة السيرة الذاتية قد ارتبط بالبدايات الأولى للشعر، ورأى أن "الشعر الغنائي أقدم صيغة للتعبير عند الذات"[1] مما يجعلنا نعود إلى الوراء ونرى أن شعر امرئ القيس-مثلا- هو سيرة ذاتية في ابسط معانيها، وكذا بقية الشعراء الذين تحدثوا عن ذواهم وتجاربهم في الشعر، إلا أن هذا التحليل غير كاف، ولا يمكن الاعتماد عليه لتاريخ السيرة الذاتية بالشكل المتعارف عليه الآن، وهنا يبدو لنا سؤال هو هل كل حديث عن الذات هو سيرة ذاتية؟

إن قضية التعبير عن الذات سمة تمتاز بها أنواع متعددة في الأدب، ففي الشعر تعبير عن الذات وفي الأنواع النثرية كذلك. فإذا ما اعتبرنا أن السيرة الذاتية بدأت من هذه الفكرة، فإنه سيكون مقبولا- نوعا ما - أن تكون مواقف التأبين وبدايات الشعر الغنائي بدايات للسيرة الذاتية.

والسيرة الذاتية تخضع للسائد من الثقافة والبنية الاجتماعية، فإذا كان دافع الكتابة في زمن ما، دافعا دينيا، فإنه قد يتغير في زمن آخر تبعا لما هو سائد من أعراف ومفاهيم خاصة بالفرد أو المجتمع، ولعل الدافع الديني الذي كان سابقا يوجه تدوين السيرة الذاتية قد قل تأثيره في أدبنا العربي، إذ ما يزال البعد الديني بعيدا عن الخلفية الفكرية التي ينطلق منها الكثير من الكتاب، وحتى الذين ينطلقون من هذه الخلفية نجدهم محرجين في الحديث عن ذواهم، لأن الحديث عن الذات في أحد أبعاده الدينية هو تزكية لهذه النفس وهو أمر غير مستساغ وفق هذا المنظور، لذا فقد اتخذت نماذج السيرة الذاتية في أدبنا العربي طريقا وسطا في الحديث عن الذات بكونها تمثل مفهوم المجموع، ولأنها تتحدث عن المكونات الثقافية التي ساهمت في تكوين الذات، وابتعدت بهذا المضمون عن تعرية النفس التي امتازت بها السير الأولى في الأدب الغربي كاعترافات جان جاك روسو مثلا.

وكان الدافع الديني وراء بدايات السيرة الذاتية في الأدب الغربي، لارتباطها بموضوع الاعترافات التي كانت تتضمن كشفا عن النفس ودخائلها واعترافا بما فعلته في حياتها، وكانت هذه الاعترافات لا تتناول الجوانب الايجابية والحسنة لهذه النفس، فتجاوزت الحديث عن المآثر الشخصية للفرد، لأن مقام الاعتراف يتطلب طلب الصفح والغفران، والموقف يستدعي الكشف والبوح الصريح، لأجل غفرانه وتجاوزه، ولعل ما حققته السيرة عن طريق الاعترافات شيئا آخر يقابل هذا النوع من الاعتراف، يتمثل في رسم خطوط واضحة ومعالم هداية للناس، كما هو واضح

(1)The forms of Autobiography, Wiliam C. Spengemann, Yala University Haven and London, 1980, p.171

في اعترافات القديس (أوغسطين) التي جاءت وكأنها مناجاة قلبية، وسياحة روحية لها من اجل تطهيرها ورفعها إلى آفاق سامية في الملكوت الأعلى وهكذا فـ "إن سير القديسين تفهم مباشرة وبوضوح في العالم الإلهي المقدس حيث يجد فيه كل عنصر ممثل في السيرة معناه"[1].

إن اقتراب هذه الاعترافات من موضوع السيرة الذاتية، وكونها تمثل نواة الشكل السيري قد استوقف الباحثين وعدوا هذه الاعترافات بدايات للسيرة الذاتية، من حيث هي حديث النفس، وكشف عنها، فاعترافات أوغسطين كانت أنموذجا لجذب الناس إلى حياة مفعمة إيمانا وسلاما، ودلتهم على كيفية الوصول إلى الحياة الحقيقية، ومع ذلك فإنها تبقى قيد البدائيات، إذ أن "المنحى الذي نحته السيرة الذاتية ما انفك يقلل من أهمية العامل الديني، فجل السير وضعت لغايات غير دينية، بل دنيوية"[2] ونجد الواقع الديني والدنيوي كما سماه شكري المبخوت متمثلا كذلك في البدايات الأولى للسيرة الذاتية في الأدب العربي قديما، فنجد نصوصا تقترب من اعترافات القديس أوغسطين، من حيث طبيعتها والغاية الموضوعة لها، مثل (المنقذ من الضلال) لأبي حامد الغزالي، الذي تحدث عن رحلة الشك التي رافقته متوزعا بين مذاهب شتى كما نجد في "التعريف بابن خلدون ورحلته غربا وشرقا" مثالا عن الدافع الإنساني الخالص بعيدا عن الدافع الديني، فضلا عن دوافع أخرى تتمثل في الدفاع عن النفس[3] وبازدياد السير ونماذجها تحولت السيرة الذاتية إلى عالم جديد متجاوزة جوها الثقافي العام الذي كان سائدا في الماضي، وتحولت إلى موضوعات تتلاءم مع الجو الثقافي السائد، حيث التأكيد على الذاتية واعتمادها وتقديرها "فظهرت السيرة الذاتية متساوقة مع زعزعة منظومة القيم الكلاسيكية، فكانت بوحا من إنسان إلى إنسان، لا اعترافا من مخلوق لخالقه بزلاته وذنوبه"[4].

لقد تميزت السيرة الذاتية الحديثة بانسياب أسلوبها، وإفساح المجال للوعي الذاتي يتحرك ويختار بكل حريته متجولا في حدائق هذا السفر العظيم والتاريخ الواسع لحياة كاتبها، فليس هناك

---

(1) Mikhail Bakhtin, Estetigue dela creationverbale, translated by Alfred Aucoturcuier, Paris, gallimard, 1984,p,189. نقلا عن حكاية من سير القديسين، باولو مينسيس، ديوجين، ع 83، 1989/ 47.

(2) سيرة الغائب سيرة الآتي/20

(3) الحكاية والتأويل دراسة في السرد العربي، عبد الفتاح كليطو، دارتوبقال للنشر ط1، 74/1988.

(4) سيرة الغائب، سيرة الآتي/24.

من قصدية في التماس الأسلوب والتقيد بالقيود الشكلية لكتابة السيرة، بقدر ما هو انسياب النفس في اختيار أسلوب حياتها وعرضها للآخرين، بعيدا عن المحسنات اللفظية التي تفقد العمل حيويته وتلقائيته. فهي من منظور ظاهرتي "تبدأ من كل ما تمكن رؤيته وإدراكه مباشرة، حيثما لا تخضع للمؤثرات التي تعمينا من جانب الحكام القبلية، واتي تجعلنا تحت رحمة سلسلة كاملة من الحقائق المقررة سلفا"[1] حيث الوجود كما تراه النفس ويدركه الشعور لأول وهلة بعيدا عن كل فكرة مسبقة وحكم قبلي على الأشياء، إذ الحكم ما يزال معلقا، لذا فقد كانت "التراجم الأدبية القديمة كثيرا ما تفقد قيمتها لحرص أصحابها على إلباسها حللا من البديع، فإذا هي أصناف منمقة وعبارات مسجعة تشوه أو تحجب ما يتوخاه القارئ من الحقائق"[2]، فبعودة كاتب السيرة إلى الحالة الشعورية الأولى لموقف النفس مما حولها، تخرج هذه الحياة عن قالبها التاريخي التوثيقي، وتتحرر من سكونية التاريخ إلى حركية الزمان الحاضر وأحداثه، فالغاية التي تتوخاها السيرة هي عرضها لهذه الحياة الساكنة من إطارها الجامد إلى المعايشة الآنية وبعث الروح فيها من جديد وهي بذلك "لا تكتسب صفة السيرة بمعناها الحقيقي إلا إذا كانت تفسيرا للحياة الشخصية في جوها التاريخي"[3].

وإذا كانت السيرة هي "نوع من الأدب يجمع بين التحري التاريخي والإمتاع القصصي،ويراد به درس حياة فرد من الأفراد ورسم صورة دقيقة لشخصيته"[4]. فإن هذه المرتكزات وهذه الغاية قد تجاوزتها السيرة الحديثة التي يكتبها كتاب وشعراء حديثون، إذ أن رسم هذه الصورة أصبح يقوم به صاحبها، فهو يرى من حياته حياة تفوق الآخرين، وهو يملي عليهم ما يجب أن يعرفوه عن هذه الذات، فأصبح كاتب السيرة يرسم صورته ويقدم شخصيته متجاوزا ما لا يجب ذكره ومركزا على كل ما يرفع من قدرها، ولهذا نرى البعض منهم يركزون على جوانب من سيرهم، تدخل أحيانا من جملة الأمور الغريبة والنادرة التي قلما تحدث بين الناس، وكأنهم مصطفون أساسا لمهمة عظيمة، وسيكون لهم شأن عظيم فيما بعد، ولعلهم أحيانا يتوهمون حوادث ارتبطت بهم ويلبسونها لباسا جديدا ويضفون عليها روحا أسطورية أحيانا، يقول نزار قباني موضحا شهوة

---

(1) الاتجاهات المعاصرة في الفلسفة/23.

(2) الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة، أنيس المقدسي، دار العلم للملايين- لبنان، ط3، 548/1980.

(3)الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة /155.

(4) م.ن/547.

تحطيم الأشياء التي رافقت طفولة "طفولتي كانت مليئة بالأشياء الغريبة، مرة أشعلت النار في ثيابي متعمدا لأعرف سر النار، ومرة رميت بنفسي من فوق سطح المترل لاكتشف الشعور بالسقوط، ومرة قصصت طربوش أبي لاحمر بالمقص لأنني تضايقت من شكله الاسطواني، ومرة كسرت ظهر سلحفاة المترل بالمطرقة لأعرف أين تخفي رأسها"[1].

ولا تخلو حياة الفنان من تجارب متنوعة ومفعمة بالأحداث المفرحة والمؤلمة، فهي خليط من الأمزجة والمواقف التي عاشها صاحبها، وهذه التجارب لاتنكفئ على ذات صاحبها، بل إنها تتحرك بداخلها لتتحول إلى خطاب مؤلف وموجة للآخرين، ولعل أول ما يؤديه هذا الخطاب هو تخفيف ضغط هذه التجارب التي تثقل كأهل صاحبها ونفسه وعقله، فإذا ما وافقت هذه التجارب ذاتا مبدعة قد تمكنت من صنعة الكتابة، فإنها تتحول إلى صياغة المعاني التي في الذهن وتتحول بالفعل نصا بعد أن كانت مخزونة ومقيدة في الذات، ويكون هذا النص ممثلا لهذه التجارب تمثيلا فنيا، ويخرجها إلى فضاء الكتابة، وتكون مرئية أمام ناظريه، فتكون هذه المعاناة وهذه الحياة مشاهدات تسر صاحبها، وتشهده انفراج الأزمة التي كانت تؤرقه أثر هذا التماهي بين الذات وتأملاتها، وبمجرد تحول هذه التجارب إلى الورق يخف ضغطها على النفس، لأنها تحولت إلى الآخر، من خلال تشكلها عملا فنيا، الذي بدوره يحقق انعتاق النفس من أسرها وانفلاتها إلى آفاق جديدة تتحرر بها من قيود التجربة الساكنة، ولهذا كانت السيرة الذاتية شأنها شأن كل عمل فني تؤدي وظيفة مزدوجة وذلك بـ "تخفيف العبء على الكاتب بنقل التجربة إلى الآخرين، ودعوتهم إلى المشاركة فيها"[2].

وتقترب التجربة من اهتمام القارئ عندما تتبين له واقعيتها في الحياة واقترابها من نفسه لأنها تمثل حالة إنسانية يشترك فيها مع المبدع. لأنهما أفراد من جنس واحد، فالإنسان اجتماعي بطبعه، ويتولد فضول المعرفة والكشف عنها باقتراب التجربة من الواقع وتمثلها لصدق المعاناة، التي تعد عامل جذب للإنسان الآخر، فالملتقي هو المساحة التي يرى فيها المبدع أثر تجربته مرئية ومشاهدة أمامه، كما أنه يشعر بالارتياح من خلال مشاركة الآخر بما يعانيه، ولكن هل الملتقي هو المكان الوحيد الذي تتشكل التجربة فيه بخروجها من منتجها الأول وهو المبدع؟

لقد قلنا إن مجرد تحول التجربة إلى حيز الكتابة هو تخفيف من ضغطها على النفس وتحرر

(1) قصتي مع الشعر/58

(2) فن السيرة، د.إحسان عباس، دار بيروت للطباعة والنشر- بيروت، 107/1956.

لها من الحالة الشعرية التي تسيطر عليها، ولكن السيرة الذاتية لم تكن وظيفتها الوحيدة تحقيق ذات كاتبها فحسب، بل إن المتلقي يحقق ذاته كذلك من خلالها، فهو أولا يتعرف على الذات الكاتبة من خلال ما أنجزت في إطار الثقافة والفن والمعارف التي ترفد الحياة الإنسانية والتي يمثل الكتاب المؤلف أوضح دليل على تميز منجز الذات المبدعة و "بسبب هذه الكتب يفتح القارئ الكتاب الآخر الذي يحدثه، لا عن هذه الكتب، ولكن عمّن ألفها"[1]، وكأن فاعلية السيرة الذاتية في الآخرين، تأخذ أهميتها من اهتمام القارئ بها باعتباره طرفا مهما في نشوء النص ويأخذ أهميته في كونه منتجا ثانيا له.

فنزار قباني في تجربته يأخذ القراء في نزهة تجعلهم يشاركون صاحبها ، فيحدثهم فيها عن شخصه بكل سحر وجمال، يريد منهم أن "يعرفوه ويعرفوا حياته، فهو لا يريد أحدا أن يعبث بحياته، بل يريد المشاركة الصادقة والفعلية فيقول: "سأذهب مع القراء في نزهة على شاطئ البحر، ونقضي عطلة نهاية الأسبوع ...سأحدثهم وأنا متمدد على الرمل عن إخباري، وعن أسفاري وعن أشعاري، سأحدثهم عن بداياتي، وعن هواياتي، وعن صديقاتي ...سأحدثهم عن أسرتي وعن داري، وعن مدرستي، وعن الخلفية العائلية والاجتماعية والثقافية التي تقف وراء شعري"[2]، وبلغة شفافة وساحرة يتحدث عن بقية مفردات تجربته، ليعود فيقف عند كل واحدة ويحللها، ويستوقف القارئ معه. ونجد عبد الوهاب البياتي يفجر همومه التي تراكمت في أزمنة متعددة وسحيقة في القدم، وهو يشعر بالحاجة إلى بث همومه والتنفيس عن ذاته التي لم يكن ليفسح المجال لها في أن تعرّف الآخرين بها، فهذا الخليط العجيب لذاته ونفسيته كان لابد له من بوح، وكان هذا البوح في سيرته، سيرة النفي والكبت والحرمان: "فأنا منفي داخل نفسي وخارجها، مبصر وأعمى، ميت وحي في حوار أبدي صامت مع موتيّ في رحلة الليل والنهار"[3]، وهذا النفي يحرك عواطف القارئ تجاه صاحبه ويحث نفسه على سؤال دائب عن حياة هذا الإنسان.

ويرى صلاح عبد الصبور أن غاية العمل الفني، والسيرة وجه من وجوهه في تحقيق الذات ومعرفة كنهها "فليست غاية العمل الفني إلا الظفر بالنفس"[4]، وإذا كان الظفر بالذات يتحقق في

---

(1) حياة المؤلف وأعماله، جورج ميي، ديوجين ع83، 43/1989.

(2) قصتي مع الشعر/12-13.

(3) تجربتي الشعرية/ 72-73.

(4) حياتي في الشعر/25.

الإبداع الفني الخالص من خلال معرفة أسرار الذات وكنهها، فإن الظفر بالنفس في السيرة الذاتية يتحقق من خلال تدوين تاريخها، واسترجاع خبرها في التاريخ وإحضارها من جوها التاريخي الموغل في القدم إلى الحياة من جديد، حيث الكشف عنها من خلال الوعي الحاضر، أو قراءة الذات به من جديد، إذ "أن نشر السيرة الذاتية ضرورة من الضرورات، فهي وسيلة تستطيع الروح بواسطتها تحرير نفسها، ويصبح الكاتب الذي كان يوما ما سجينا لهذا الماضي إنسانا تدب فيه الحياة"(1).

وإذا كان كاتب السيرة قد استطاع بامتلاكه لناصية الفن وبقدرته على استخدام اللغة- تحويل تجربته إلى الآخرين، فإن القارئ العادي غير قادر على ذلك، حيث تكمن الصعوبة في قدرته على الانتقاء والتنظيم لهذه المادة السيرية من جهة، وتعيقه اللغة الفنية التي بها يعبر عن تجربته من جهة أخرى، ولكن كلا الشخصين قد يعجز عن أداء الوظيفة السيرية المتمثلة في الكشف عن الحياة وأحداثها، إذ ما تزال الأعراف الاجتماعية تقف حائلا دون الحديث عن الذات أو منجزها، فتكون رغبتنا في السيرة كونها تتحدث عن ذواتنا و " تثير فينا رغبة في الكشف عن عالم نجهله"(2). قد يكون هذا العالم هو عالمنا الداخلي أو هو العالم الذي نراه من خلال تجربة الفنان الذي قد خبره وفهمه وتعرف عليه لأن تجربته مع هذا العالم أوسع وأكثف، ولهذا كان العالم في إدراكه وبين جنباته وبوسعه الانتقاء منه والحديث عنه بفنية وجمال.

إننا في استقرائنا لنماذج التجربة الشعرية نجد أن هناك مبررات متوزعة في النص تكشف عن سبب كتابة السيرة الذاتية فيها، وقد تناول الدكتور يحيى عبد الدايم هذه المبررات جاعلا لكل واحد منها نوعا يمكن من خلاله أن تدون السيرة الذاتية، ولهذا يقسم التراجم الذاتية وفق هذه المبررات إلى أنواع "1- التبريرية. 2- الرغبة في اتخاذ موقف ذاتي من الحياة. 3-التخفف من ثورة أو انفعال. 4- تصوير الحياة المثالية. 5- تصوير الحياة الفكرية. 6-الرغبة في استرجاع الذكريات"(3). وهذه الحوافز التي تكتب من خلالها السيرة الذاتية نجد صداها في نصوص التجربة الشعرية التي نتناولها، والمراجع لهذه النصوص يجد أمثلة كثيرة على ما نقول، وستمر مثل هذه الأمثلة في الصفحات القادمة. والفنان يحيا حياته مختلفا ومتفردا بين الآخرين، فهو يمارس اخص

(1) The forms of Autobiography. P. 111. : The Life and Opinions of Herr Teufelsdrockh , p.156.

(2) فن السيرة/101.

(3) الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، بتصرف/ 33_35.

خصوصيات وجوده، وهي الحرية التي هي لازمة لكل عمل فني، وبغياب هذه الحرية تتحدد وتتحجم موضوعات فنه تبعا للمواضعات الاجتماعية التي تسوس المجتمع وتسعى بكل طاقتها لجعل الأدب تابعا لأعرافها، وبوقا لأهدافها و "لعل المحبة للفن والإدراك لفاعليته في المجتمع، هما ما دفع هؤلاء المفكرين إلى أن يحاولوا التقنين له، وتوجيهه وجهة تعينهم على تحقيق أرائهم ومشروعاتهم الفكرية"[1] فالفنان يرفض أن يكون فردا مقيدا بتلك القيود التي تحكم الآخرين فهو بطبعه ميال إلى الانعتاق والحديث عن كل ما يقع تحت نظره. ليس هناك ما يراه محظورا، إنه الذات الحرة لهذا الإنسان، تتجول في كل المعارف وتمر على كل الحوادث فتتخذ من كل شيء موقفا، قد لا يروق لجمهور الناس أو للسائد من التقاليد، إذ أنه قد يصطدم بهذه البنى الثقافية أو الاجتماعية، ويرى أنه إن تخلى عن موقفه من الحياة ومما حوله، فإنه يتخلى عن وجوده إنسانا، على الرغم من انه قد يتعرض لمواقف عدائية متنوعة، إنه شخص رافض لكل ما تعارف عليه الناس من موضوعات وقيم، بغض النظر عن كونه محقا أو لا في موقفه ذاك، وهذا ما يجعل له خصوما لا يتوقفون عن سلبه فنيته وإبداعه، وإخراجه من مملكة الفن التي فيها يتفرد ويتميز، فتكون السيرة الذاتية استعادة لماض، لا الحديث عنه فحسب بل لتصحيحه وردِّ الاعتبار لذاته في ذلك الزمن، وإفساح المجال لها لتقول كلمتها بكل حرية، ومن دون موانع كالتي كانت تحول بينه وبين الإفصاح عن موقفه تجاه الأحداث، فالسيرة إذن تكتب بعد زوال الموانع في مثل هذه الحالة، وربما تكتب في زمن وقوع الأحداث، ولكنها لا ترى النور بقصد من كاتبها، إلا بعد زوال المؤثرات التي تعيق الإفصاح عن الحقيقة، فهي إذن "نوع من إستراتيجية للذاكرة، دفاعا عنها، فهي تسمح لمن عانى من الإساءة إليه في وقت من الأوقات أن يترافع عن نفسه أمام محكمة التاريخ الخيالية"[2].

وبمراجعة نماذج التجارب الشعرية، نجد أن مثل هذا الهدف كان يسعى له كتابها، فالتجارب تتحدث عن حوادث وإشكالات أثيرت حول ذات المبدع وإبداعه، ولم يكن الوقت حينها مناسبا للدفاع عن الذات بشكل متوازن وموضوعي وبوعي كامل من صاحب التجربة، فمما لا شك فيه أن هذه النخبة من الشعراء كان حالهم كحال المجددين في تاريخ الإنسانية في مقابلة مجتمعاتهم لهم بالنقد الشديد وبالطعن أحيانا في سلامة النية والقصد، فضلا عن صحة الفكرة المتبناة، فأدونيس مثلا في تجربته الشعرية يحاول في مناسبات كثيرة أن يرد على المزاعم التي أثيرت حوله

(1) حياتي في الشعر/133.

(2) السيرة وتواترانها، ايفس بليسييه، ديوجين ع83، 95/1989.

ويفند الأقوال التي طعنت في منجزه الحداثي فهو يرى ضرورة معرفة الأجيال لوجهة نظره هو، بعد أن أُشبع الجيل من وجهات نظر مخالفة له ومتحاملة عليه وعلى منهجه الفكري والشعري معا، وهذا ما بدا واضحا في الرسالة التي بعث بها إلى صديقه وزميله في المشروع ذاته يوسف الخال "صحيح أن الرفض الذي قوبلت به أفكارنا، كان يمنحنا قوة خاصة غامضة، مع أنه كان يعرقلها أو يحجبها، أو يشوهها. ...حاربتنا السياسة، ورافقت حربها علينا حربا أكثر مضاضة، تلك التي شنها عاطلون عن المعرفة، كتبة ومستكتبون، لا يملكون من محيط الشعر إلا بعض الزبد، وكنا نتأوه استغرابا وألما: يا الله – ألن يولد أخيرا عدو ذكي جميل"[1]، وفي موقع آخر يستذكر آخرين، وقد توزعوا في مواضع متنوعة، كل يكيل التهم حسبما تقتضيه المصلحة الذاتية، بعيدا عن كل منطق عقلي وتفكير ناضج: " أفكر في آخرين يرمونني بتهم متنوعة، تتولد في الأغلب عن التباس يتولد بدوره من سوء القراءة أو سوء الفهم"[2]. ولعل ما يؤلم المبدع إحساسه بالغربة والغبن، وأن يتعرض إبداعه إلى نقد لا ينطلق من أسس فنية، وإنما ينطلق من خلفية ومنظومة فكرية تنأى عن الإبداع والفن سواء كانت سياسية أو دينية أو ذوقية سائدة، ومع ذلك فإن صلاح عبد الصبور يرى أن" أراء النقاد الذين يصدرون عن وجهة نظر غير فنية، لا تستحق عناء الاهتمام، وتلك مثل آراء محترفي السياسة أو دعاة الإصلاح الديني"[3].

لقد تعرض جيل شعراء التجديد لمثل هذه الحملة الدعائية المناهضة، وقلما نجد شاعرا قد قوبل بالمديح والثناء وهو يعاكس تيار الذائقة الشعرية السائدة، أو يخالف ما تواضع عليه النقاد من قيم ومعايير في تقويم النص الإبداعي، إذ ما يزال نفوذ هذه السلطة قائما، وهي التي تستحكم في تحديد ما ينبغي للجمهور وما يناسبه من أفكار وميول، ولعل تجمع (شعر) أكثرهم تعرضا للهجمات التي شنها النقاد والمفكرون "فقد انتهجت المجلة" شعر" خطا ليبراليا في ظاهره، ولكنه كان يروج للثقافة الغربية ترويجا ملموسا، وكان ينطوي في الوقت نفسه على عداء مستحكم ضد حركة القومية العربية والنضال العربي"[4]. وليست بالضرورة أن تكون هذه الاعتراضات صحيحة أو خاطئة أو يلبس أحيانا الباطل لبوس الحق، وإنما ذكرنا ذلك مثالا واحدا ووجها واحدا من أوجه

(1) ها أنت أيها الوقت/178-179.

(2) م.ن/151.

(3) حياتي في الشعر/99.

(4) أفق الحداثة وحداثة النمط، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988/56.

الصراع الذي حل بالشعر العربي في فترة انتقالية يشهد العالم العربي فيها جملة تناقضات على الأصعدة كلها، داخليا وخارجيا.

ويحدثنا نزار قباني عن مثل هذه الردود غير المتوازنة تجاه اصطدام النص بالبنية الثقافية التي كانت تتحكم، ولها القدح المعلي في توجيه الذوق والاختيار الشعري، فيصف حالة المجتمع تجاه نشر مجموعته الشعرية (قالت لي السمراء) الصادرة عام 1944 وبإيجاز غير مخل تتضح صورة المجتمع وتتبين المواقف السائدة" وبلحظة تحرك التاريخ ضدي، وتحرك التاريخيون، رفضوا الكتاب جملة وتفصيلا، رفضوا عنوانه، ورفضوا مضمونه، ورفضوا حتى لون ورقه وصورة غلافه، هاجموني بشراسة وحش مطعون"[1] وسيأتي مزيد إيضاح للواقع الاجتماعي والثقافي في مبحث لاحق.

وتفرض السيرة الذاتية وجودها على صاحبها لأسباب كثيرة، منها ما يتعلق بالذات المبدعة ومنها ما يتجاوزها إلى أهداف تمس الآخرين ، إفرادا كانوا أو واقعا اجتماعيا، فيرى (جورج ماي) أن المبررات التي تسوغ للكاتب تدوين ونشر سيرته الذاتية تتمثل في:

1ـ تسلط فكرة الزمن.

2ـ الحاجة إلى معرفة الشخص لنفسه بصورة أفضل.

3ـ حاجته إلى أن يعرفه الناس بصورة أفضل.

4ـ قدر من الأنوية (التركيز على الأنا) يلعب دورا مهما[2].

فعندما يفرض الحاضر وسريان الزمن سطوته على الكاتب، ويرهبه بنسيان الماضي الذي يمثل شخصيته وذاته المتفردة، يشعر الفنان بضرورة تدوين هذه الحياة الحافلة بالمغامرات والأحداث والمواقف، وكلما شعر بأن تجربته في الحياة عميقة وعظيمة، كلما دفعه ذلك إلى الرغبة في التحديث عنها، والكتابة لها، تحقيقا لذاته ولإفادة الآخرين من تجربته، فهو يعرِّف بها وبصاحبها، ليرى ردود فعل المحيط والبيئة تجاه هذه الحياة، ويتلقى جوابا لسؤال هو، هل هذه الحياة مما يستحق أن يدوَّن؟ ولكن الحياة التي تستحق التدوين ليست هي الحافلة بالإنجازات العظيمة التي يقر عامة الناس بعظمتها، إذ أن قدرة الكاتب تكمن في خلق الأنموذج من جزئيات حياته وإعطائها بعدا جديدا، فهذا الذي يبتغى من سرد الحياة وتفاصيلها، فالسيرة هنا تفسير وتعليل لهذه الحياة، وليس سردا تاريخيا للأحداث، وما دام هدف السيرة هو تفسير الحياة وتعليلهاـ بغية الحديث عن أنموذج إنساني

---

(1) قصتي مع الشعر/87.

(2) التحليل الأنثروبولوجي للسيرة، ميشيل ماتارسو، ديوجين ع83، 137/1989.

ـ فإن الأحداث يتساوى كبيرها وصغيرها في الأهمية وفي اختيارها بؤرا تنطلق منها السيرة للوصول إلى بقية محيط الحياة التي تلتف حولها.

فقدرة السيرة تتمثل في حيوية اختيار اللقطات والمشاهد التي تعبر عن هذا الإنسان وتتمثل في قدرتها على اختراق ذواتنا والنفاذ في مسام حياتنا واستبطانها ، ولهذا تميزت السيرة الذاتية عن بقية الأجناس القريبة منها، مثل المذكرات واليوميات والرسائل إذ أن لكل واحد منها خصوصية تختلف عن السيرة الذاتية التي تتحدث عن أنفسنا، وكل منا بحاجة إلى الحديث عن نفسه، وعن دواخلها التي تركزت في تجربة الفنان الذي هو صورة لنا.

إن ذات كل إنسان غير قادرة على توصيف صاحبها، إن هو اقتصر على معرفته بنفسه من دون مرور تجربته بالآخرين، فالسيرة الذاتية هي خطاب موجه إلى الآخر، وإن كان هو يحقق وظيفة أولى في خروج النص من السكون إلى الحركة التي تبعث الحياة في وعي صاحبها الآخر، فمعرفة الشخص لنفسه في السيرة الذاتية تكون من خلال عرض ذاته وحياته إلى حكم آخر غير مداهن وغير مجامل، فبتكوُّن ردود الفعل الايجابية أو السلبية يعرف الكاتب قدر ذاته وحياته في المجتمع الذي لا يمكن له أن يتجاهله، أو أن يعطل دوره ونقده لهذه الحياة، فهو لا يهمل القارئ لأن جزءا من وجوده يتمثل في مخاطبة للقارئ، حتى لو كان قارئا مفترضا، إنه يجعل الآخرين مرآة لنفسه، فهو هنا ينأى عن الذاتية التي هي لازمة لفنه، فبعد أن كان العمل الفني يدور حول الذات ويمجد فعلها، نراه في السيرة الذاتية يقوم بتمجيد ذاته من خلال الآخرين فهو بحاجة إلى هذه المرآة، إلا أنه يرغب في الحديث عن ذاته، فهو يعود إلى ذاته و(أناه) بعدما اطمئن إلى أن هناك من يقدر منجزه وذاته، فالتفاته إلى الجمهور وقتي إذن إلا أن هذا لا يعني أن الجمهور لا يعني له شيئا، فهو يبقى بحاجة مستمرة إلى من يقرؤه.

إن العودة إلى الحياة السالفة وتدوينها، يعني تحولا في هذه الذات من العفوية في فهم الحياة إلى الإدراك الكلي فـ "نظر الإنسان في ذاته هو التحول الأكبر للإدراك البشري لأنه يحيل هذا الإدراك من إدراك ساكن إلى إدراك متحرك"[1] ومن ثمّ فإن "الذات هنا تصبح محورا أو بؤرة لصور الكون وأشيائه ويمتحن الإنسان من خلال النظر، لأنها بؤرة الكون في ذاته وعلاقته بهذه الأشياء"[2]. إذا كانت التجربة الشعرية هي كشف عن عالم الذات الشاعرة، عالمها مع القصيدة

(1) حياتي في الشعر/7.

(2) م. ن./8.

وبما تتميز حياة المبدع، فإن السيرة الذاتية الحياتية هي كشف عن عالم الإنسان وعلاقته مع ما حوله، وكشف عن هذه الذات الإنسانية التي تميزت عن بقية الذوات، وتميز حياة المبدع بتجربته الشعرية يعني تميزها بحياة المنجز الشعري، ويفصح الكاتب عن فرادته في السيرة الذاتية بشقيها التاريخي والشعري:فـ "أن أسرد حياتي، معناه أن أعلن صراحة أو ضمنيا بأنني اختلف عن باقي الناس بل إنَّ هذا الاختلاف هو الذي يسوغ كتابة السيرة الذاتية"(1).

إن ذلك من أولى مهمات السيرة، فالبوح بالتجربة الإنسانية هو إعلان واضح عن هذا التفرد، وعندما تنتقل التجربة إلى القارئ تكون حينئذ عاملا يحث على التأمل والنظر فيها، لما يراه كاتبها من جوانب تستحق الوقوف عليها والإفادة منها، إنها توجيه ضمني للمعرفة والإفادة منها.

وكتابة السيرة الذاتية إنما هي هدف يتجاوز حدود الذات المتكلم عنها، فنرى أن السيرة الذاتية الحديثة قد تميزت بالنظرة الشمولية لموقف الإنسان من الوجود بشتى صوره وإشكاله، وبالحديث عن الذات الإنسانية في رحلة كشفها عن ذاتها وعلاقتها مع الوجود، إنها تعبر عن فلسفة وجوده ومسوغ وجوده ووجود الأشياء حوله، فتتخذ هذا الكون مجالا للبحث والتساؤل عن كنه هذا الإنسان وامتزاجه بالمجموع الذي يرتبط به، ونجد مثالا واضحا في تجربة صلاح عبد الصبور حيث الانتقال من الذات الفردية إلى الحديث عن الإنسان، كل إنسان في كل زمان، فلم تعد تجربة خاصة به، بقدر ما أصبحت تجربة الإنسان مع الموجودات فـ الشاعر الذي يتحدث عنه ليس صلاح عبد الصبور، وإنما هو الإنسان ممثلا فيه "وهو بهذه الصفة.... يعيش وينفعل ويفكر ويعمل، وتتكون له من خلال هذه المستويات المختلفة من الحياة "بنية بشرية تختلف عن غيرها"(2).

ولما كانت الفلسفة في بعض مباحثها-كشفا عن هذا الإنسان وعن ماهية وجوده ومواقفه، "إذ أن جملة القضايا الأساسية التي شكلت مادة الفلسفة ليست فلسفية فحسب، بل هي في الأساس قضايا الإنسان في وجوده وتطوره وقدره ومن ثمَّ معرفته"(3) لما كان ذلك حال الفلسفة، فإن السيرة الذاتية تقترب اقترابا شديدا من مباحث الفلسفة، إذ أن أهم ما تشتغل عليه السيرة الذاتية، والمباحث التي تدور حولها وتتخذها بؤرة تنطلق منها هو هذا الإنسان ولهذا نشأت السيرة الفلسفية أو الفكرية، ولم تخرج مرتكزاتها عن هذا الوجود الإنساني، وعليه فإن "السيرة ليست حقيقة ذات

---

(1) الحكاية والتأويل/71.

(2) حياتي في الشعر/62.

(3) في الأدب الفلسفي،د. محمد شفيق شيا، مؤسسة نوفل- بيروت،ط1، 38/1980.

طابع إنساني متطور، وإنما هي أيضا وإلى حد كبير هدف اجتماعي"[1] فتتولد من كتابة السيرة عموما – الرغبة في توظيف الشخصية لتكون معالم اجتماعية وثقافية وإنسانية.

إن كتابة السيرة تحاول تحقيق وجود أنموذج واقعي في الحياة، من خلال التحدث عنه ويكون أثر هذا الأنموذج اكبر عندما تكون السيرة بقلم صاحبها، فيغدو المتحدث هو الذات الراوية والذات المروي عنها، فتتوثق العلاقة مع الملتقي بإشعاره، أن ليس هناك ما يحول بين ذاته والذات المتفردة المتمثلة بالفنان، فيندمج فيها ويتماهى معها.

وعندما نذهب بالقول إلى أن كتابة السيرة تعني فرادة صاحبها وعبقريته فهل يعني ذلك أن السيرة لا تكون إلا حكرا على العظماء من الناس؟وهل قدر غيرهم يمنعهم من الحديث عن ذواقم؟ إن الأنموذج السيري لا يعبر عن ذات واحدة، وإنما هو ذات تتحدث عن المجموع، أو هو طبقة عليا مؤهلة للحديث، إذ ما يزال الحال بالنسبة لـ"حياة رجل وعمل (رجل شهير) ينظر إليهما هنا على أنه شخص حي بوصفها حضورا لنظام أعلى متجاوز للزمن"[2].

ويفترض (مارك فورمارولي) أن الحق في كتابة سيرة ما، يجب أن يجمع عليه مجموعة من الرجال في استفتاء، ثم يرفع من هيئة منتخبة لصلاحية تقرير مَنْ مِن الصفوف يعد نموذجا للإنسانية[3]، إذ لا يرى أن من الموضوعية تحديد شخص ما لنفسه بأنه مشهور حتى لو كانت لديه المبررات لذلك، إلا أن هذا الافتراض لا يعد قاعدة في الاختيار فهذا التحديد يرجعنا إلى الأعراف الكلاسيكية حيث أن "نظام القيم الكلاسيكية لم ير من الفرد إلا عنصرا يؤدي وظيفة ما، داخل مجموعة بشرية، فهو ملتحم بها، يعايش أفرادها، دون أن يقوم بذاته كائنا يحمل أحلاما بها يختص "فهذه المنظومة من القيم التقليدية هي التي كانت تصنع الضوابط وتسن القوانين لعملية التذوق والاختيار، والتي كانت تجعل للجمهور سلطة في ذلك مما يعني ذلك أنه قد تدخل وساطات لرفع قيمة إنسان ما وجعله تحت الأضواء فتصبح حياته أنموذجا للسيرة، وفي هذا ما لا يخفى من الجفاء وعدم الموضوعية، إذ أن من يقوم بإعطاء الصلاحيات والإقرار بالكتابة والإذن بها، لا يعدو أن يكون فردا له وجهات نظره المنطلقة من ذاتيته التي لا يمكن له الانفكاك عنها في إصدار أي حكم، إلا أن الشاعر الحديث يقف أساسا–من المتلقي موقف المعلم الخبير أو المتعالي بتجربته، لذا فهو ليس

---

(1)السيرة أو الحياة كقصة، ارتورتوسيان، د. يوحين،83، 98/1989.

(2) من سيرة الحياة إلى البيوجرافيا/4.

(3) ينظر م.ن/7.

بحاجة إلى من يقرر له ويإذن له كتابة سيرته، فضلا عن الحرية التي يمارسها المبدع وينطلق منها، فهو يكتب عن كل ما يراه مستحقا للكتابة، بغض النظر عن مقدار توافق القراء معه، ولعل هذا التقيد الذي ذكره (مارك فورمارولي) ينطلق من الوظيفة التعليمية والأخلاقية التي كانت تكتب السيرة من اجلها، فاشترط في النص السيري المقدم أن يحصل على موافقة وتزكية المعتمدين في التوجيه الاجتماعي لهذا الجمهور فـ "الفرد الكلاسيكي موجود داخل الكوسموس (Cosmos) أي داخل عالم منظم بإحكام مغلق تسير فيه الكائنات، والأشياء منسجمة متكاملة أما التناقض والتحول فلا يعرفان إليه سبيلا"[1] لذا فإن السيرة الذاتية وضعها كوضع بقية أشكال الكتابة الإبداعية تتجاوز هذه الوظيفة، ولا تتقيد بما يملى عليها- بل بما يمليه المبدع على نفسه، وما يراه الأصلح لإخراج المتلقي من عالمه السائد إلى عالم جديد، أو كما يقول أدونيس "كان همنا الأساس أن نكتب، وأن نغير لغة الكتابة وأفق الكتابة، كنا مأخوذين كليا بشيء آخر: التأسيس لحقوق أخرى حقوق الحلم والحب والرغبة والمخيلة"[2].

ثانيا: الذاكرة وآلية الكتابة:

مما لاشك فيه أن الكتابة عن الماضي تعني بالنسبة لكتابه تقمص مهمة المؤرخ بالمعنى المجرد للكلمة الذي تعنيه الوثيقة والحقائق الموضوعية، وإن كانت الحقيقة المـرادة في السـيرة الذاتيـة الشعرية ليست هي الحقيقة العلمية المختبرية وإنما حقيقة أرسطو، والمؤرخ يتعامل مـع أحـداث وشخصيات التاريخ التي ليس بوسعها محاورة من يكتب عنها، أو التأثر عليه لسكونيتها وجمودها، فهي بطبعها قارة عندما تكون موضع نظر ورؤية المؤرخ، وعملية البحث عن الحقيقة والانطلاق من سكونية الوثيقة التي تعني "أشياء تكتب وتزودنا بمعلومات وأدلة على هيئة مدونات وكتب سنوية وسجلات ومذكرات"[3] يمارسها كاتب السيرة الغيرية بما يقع تحت نظره من رسـائل وخطابـات ومقالات وحتى مؤلفات من يكتب سيرته، وإن كانت بشكل عام لا تخلو من مزالق الإفـراط في المديح والثناء للمكتوب عنه ولكن كاتب السيرة يحرص على تقديم الحقيقة بموضـوعية تامـة ولا يتدخل العنصر الذاتي إلا بعد الوقوع على المادة التاريخية، حيث يخضع التعامل مع هذه المواد لجملة

---

(1) من سيرة الحياة إلى البيوجرافيا/4.

(2) ها أنت أيها الوقت/176.

(3) A Dictionary of Literary Terms, J. A .Cuddon, London, 1st .ed, 1977.p. 198.

الاعتبارات التي تحدد مسار الكاتب وتؤثر عليه في كيفية الاختيار وإهمال مادة والتركيز على أخرى وفق ما يراه مناسبا لغايته، إلا أن السيرة الذاتية فالذي يكتب عن حياته وذاته التي يرغب بتقديمها للآخرين على الوجه الذي يرتضيه، يكون ملزما بالذاتية لأنه في حالة كتابته عن ذاته. "يقف في بؤرة الأحداث، ويضمن له مكانا مركزيا يستطيع أن يرى منه كل ما يؤلف مادة قصته.... تصبح الذات هي موضوع السرد"[1] فالذات تنظر إلى نفسها وتكتشف ماهيتها وهذه الذات المتفردة هي في حقيقتها تعاني جدلا مستمرا بين موضعين فتكون الذات هنا منقسمة إلى ذاتين، فينشأ جدل الذات التاريخية مع الذات المبدعة الشاعرة، فلا يمكن الفصل بينهما في التجربة الشعرية باعتبارها المكون النهائي للعلاقة المتولدة بين الطرفين، وفي الحوار بين هاتين الذاتين يتولد الإبداع ويتمخض عن هذا الحوار ولادة النص.

وإذا كانت السيرة الذاتية للشاعر متخصصة في عرض التجربة الشعرية تحديدا فإن ذلك ينقلها إلى مرحلة أكثر تخصصا وأهمية. "لأن الحدث الذي تقوم عليه السيرة ليس حدثا إنسانيا عاما وإنما هو نشاط إبداعي خلاق يرتبط بظرف اجتماعي ونفسي وحضاري غاية في الخصوصية والدقة"[2]. وعلى الرغم من الارتباط الوثيق بين طرفي النص المنتج، إلا أننا نرى إمكانية انفصال إحدى الذاتين عن الأخرى إذ أن الذات الشاعرة(المبدعة) تنفصل عن الذات الشخصية (التاريخية) في حالتين:

1- حالة الإبداع الخاص، حيث تعبر الذات عن نفسها من خلال النص الإبداعي، ويتدخل هنا عنصر الخيال، ويشكل مكونا مرتكزا في هذا النص، لا غنى له عنه، وبه يدخل النص إلى حيز الأدب وبه يعرف.

2- حالة الكتابة عن الذات الشخصية في إطارها التاريخي فيحدث الانفصال فتبتعد الذات الإبداعية، ويغدو من الأسلم عدم اعتمادها في البحث التاريخي عن هذه الذات، وعلى الرغم من التماس الواضح بين النص والتاريخ، إلا أن مقدار ما يقدمه النص للسيرة والتاريخ إن قل وان كثر لا يعتمد عليه كليا.

ففي السيرة الذاتية يصل التماس والتلاصق حدا يغدو من الصعب الفصل بين الذاتين، ولا يمكن لنص السيرة الذاتية أن يُنتج بانفصال أحدهما عن الأخرى، لأن السيرة الذاتية ليست تاريخا

(1) السيرة الذاتية الشعرية/15.

(2) م.ن/15.

محضا يبتعد في آلية كتابته عن الأسلوب الفني، كما أنها ليست نصا متخيلا خالصا ينأى عن الحقيقة التي لابد من حضورها بشكل أو بآخر، فالسيرة الذاتية إذن نص إبداعي يعتمد الحقيقة التاريخيــة. وهنا ندخل في خصوصية أكثر لحضور السيرة الذاتية في نص إبداعي تشكل التجربة مع الإبـــداع نصيفا لهذا النص، فالتجربة الشعرية تقترب من النص الإبداعي من خلال تداخل مرتكزات السيرة الذاتية في تجربة الذات السيرية مع عملية الإبداع، فيغدو نص التجربة مزيجا متناسقا، وليس هجينا متناقضا تتباعد عناصره.

ولما كانت مهمة الكاتب السيري تقترب من مهمة المؤرخ، فإن ذلك يعـــني العـــودة إلى مستودع الأحداث في الماضي إذ التاريخ أحداث ماضية، فهي عودة إلى الماضي لمحاورته، وقد يكون زمن الحاضر هو الذي يحرك ما سكن في التاريخ من أحداث، وربما حـــدث العكـــس. إن مهمـــة التاريخي هو الوصول إلى عمق ماهيته، والكشف عن مفاهيمه التي تسترجعها الذات في محاورتها لهذا التاريخ، وفي السيرة الذاتية خصوصا[1]، يكون للكائن السيري في زمنه الماضي تأثير على من يكتب عنه، لأن هذا الماضي يسائل الذات أيضا، ولأنه يبعث فيها الحياة ويرد الـــروح إليهـــا ليجعلـــها تتحدث وتتفاعل مع هذا القادم من زمن الحاضر.

و السيرة الذاتية خطاب معرفي يبلغ إلى الآخر بغية التأثير عليه فهي بذلك لا تعـــدو أن تكون خطابا تتوفر فيها ميزة الخطاب الذي هو "كل بيان يفترض متكلما وسامعا، مع وجود النية لدى الأول للتأثير على الآخرين بكيفية ما"[2]، وفق ما يقوله إميل بنفنست.

ويختلف الخطاب بطبيعته هذه عن السرد التاريخي المجرد في طبيعة العلاقة بـــين الماضـــي التاريخي والكتابة الحاضرة، إذ أنه [الماضي التاريخي] "يقطع كل رابطة بالحاضر، بينما الخطاب يحدد موضع الحادث في الحاضر، أو يربطه به بكيفية معينة"[3].

إن الانقطاع هذا إنما في طبيعة المادة التي تنتمي أصولها إلى زمن تاريخي ماض ولكن العلاقة بالتاريخ تأخذ مدى بعيد ومنحى آخر في كون المادة التاريخية معلما للتجارب الماضية له أثـــره في التجارب اللاحقة للأجيال.

في السيرة يكون زمن الأحداث ودور الشخصيات قد انقضى وابتعـــد عـــن اللحظـــة

---

(1) قد لا يتحقق ذلك في بقية الأجناس القريبة مثل المذكرات واليوميات مثلا.

(2) عالم الرواية/84.

(3) م.ن/84.

الحاضرة، بعدما استغرق زمنا في الحياة الماضية، والكتابة عن ذلك الزمن تستعيد هذه الأحـــداث، ويتعامل السيري معها بوعي جديد، ليس هو الوعي الذي كأنه في زمنية ذلك الماضي وليس هناك من وسيلة لكتابة وتدوين ورواية الماضي إلا بهذا الوعي الحاضر إذ لا يمكن فصل مؤثرات الـــوعي اللاحقة في التجربة السابقة فــ"العقل في حال تذكره للتجربة السابقة ليس محجوبـــا عـــن تـــأثير التجارب الحاضرة"[1].

وكتابة السيرة الذاتية إنما تكتب بعد زمن من اشتهار صاحبها ومعرفة القراء له، والكتابة بعد زمن يمثل زمن الحاضر- ليس فقط لأنه لامناص من هذه الطريقة، وإنما" اســـتخدام الحاضـــر لرواية الماضي يهدف. ... إلى تحيين مشكلة معينة أو موقف ما، أي جعله حاليا، وإلى منح المغامرة ارتعاشة الحاضر وعدم يقينه"[2] ، مما يعني أن العودة إلى الماضي تستهدف الأمان والشعور بدفئـــه، لأن هذا ما يحس المبدع حاجته إليه، فالعودة هنا تسترعي حدثا معينا يشكل بديلا عن الأحـــداث التي توتر علاقة المبدع بحاضره ويتلخص بهذا من تأزم هذا الحاضر وخيبة الأمل التي تلوح له في كل وقت جراء غربته في هذا العالم، ولهذا فإن " صور الألم والحرمان قد تتبدل مع الزمن وتأخذ طابعا آخر تخف فيه حدة الواقع"[3]وتقوم أحداث الماضي في وعي كاتبها صورا جديدة، وتأتي هذه الجدة إما من التغيير والتحوير الذي يمارسه الوعي على هذه الصور أو من خلال استبدال الصور السابقة بصور جديدة هي من إفرازات الحاضر القائمة في الوعي، ولهذا تتشكل بحالة تختلف عما كانـــت عليه، فتغدو الصورة الأولى مادة أولية لتشكيل الصورة الجديدة ، فالكتابة عن زمن الذات الماضية يعني العودة إلى واقع فيه كتلة من الأحداث والملابسات الفردية والجماعية. ومشـــاهدات هـــذه الذات وما خبرته، وما لاقته في سبيل النهوض بوعيها من ألم ومعاناة، حتى صارت عليه في زمـــن الحاضر،إذ أن من طبيعة كل إنسان بشكل عام والكاتب المبدع بشكل خاص، أن تكـــون حياتـــه حافلة بما يسر وما يؤلم، وفيها من المساحات المضيئة والمظلمة في آن واحد والتي يحرص الكاتب على استبعادها عن الذاكرة وسلبها قوة الحضور، فهو يمارس آلية الذاكرة الشعورية، كمـــا سماهـــا (أفلوطين) إذ رأى أن هناك نوعين من الذاكرة، ذاكرة غير شعرية وأخرى شعرية وقد عنى "بالأولى تلك التي لا انتباه فيها وهي أشبه بنشاط لا أرادي على عكس الثانية التي فيها التفات إلى الـــذات

(1) The Forms of Autobiography p.27.

(2) عالم الرواية/121.

(3) أضواء على الأدب العربي المعاصر، أنور الجندي، الكتاب العربي القاهرة، ط1، 1968/68.

ووعي بالعمليات النفسية"[1]، ولهذا فإننا نستبعد أن يكون هناك نص يتحكم في رغبة الكاتب، وإن كان له حضور كبير، لأن هذا الحضور يمر من خلال التنقية التي يمارسها الشعور والوعي الحاضر عليه، ومع ذلك فإن الفجوات التي يتعمدها الكاتب أو يسهو عنها، تمرر من خلال حوادث قد لا يهتم بها الكاتب، فتفر من حضورها في لحظة غياب الوعي، وانشغاله بشيء آخر يكون هو الهدف الذي يسعى لتحقيقه من كتابته هذه، وهذه الثغرات هي التي يفترض أن يلتفت إليها الدارس للسيرة الذاتية، إذ تمثل حضورا في الذاكرة إلا أن الأخيرة تمارس عليه لعبة التغييب المتعمد، وقد يسعى الكاتب إلى التنبيه وألفات الأنظار إلى أمور تتعلق به، إلا أنه لا يصرح بذلك لقناعته بأن القارئ سيفهم ذلك ويتوصل إليه، فقد يكون هذا من باب إشغال القارئ أو مشاركته أو التلويح له بهذه المسائل من دون أن يكون مسؤولا عن التصريح بذلك، فعبد الوهاب البياتي يلمح إلى غياب صفحات من تاريخه لا يرى أن من الصالح له التعرض له، إلا أنه لا يبغي ذلك إن فهمه واستنتجه القارئ: "وإذا كنت قد اكتفيت هنا بهذه الصفحات التي قدر لبعضها أن ترى النور، وقدر لبعضها الآخر أن يضيع في زحمة رحلاتي، وأن تحمله الريح إلى بلاد بعيدة، فليس معنى ذلك أنني كففت أن أكون ذلك الجوّاب. فلسوف أعود ثانية وثالثة..." [2] فليس ما يبقى طي الكتمان أو ما تحمله الريح هو أوراق أو مدونات، حتى يمكن أن تضيع، ولكنه تضييع لهذه المحطات، وتناسخ التجارب وتراكمها هو الذي يغيب الأحداث السابقة لها أيضا.

إن كاتب السيرة حال رغبته في تدوين حياته، فإن كما هائلا من الأحداث والتجارب تتدافع إلى وعيه لتنال سبق الحضور، والكاتب هنا يختار وينتقي من الأحداث ومن التجارب ما يراه ملائما ورافدا يصب في الغاية التي حددها سلفا، فإننا " ما دمنا ننشئ فنا، فإن عملية الاختيار هي التي تتحكم فيما نعمله، فنحذف ما نحذفه، ونبقي ما نبقيه خضوعا لتلك الحاسة الفنية فينا"[3]، ويرى الدكتور إحسان عباس هنا ، إن ما يتحكم في عملية الاختيار هو الهاجس الفني الذي يرى صلاحية أحداث تدخل في إطار العملية الإبداعية، وعدم صلاحية أحداث أخرى ، ولكن هذا لا يعني عدم صلاحيتها لذاتها، إذ أن كل موضوعات الحياة تصلح عملا فنيا بشرط قدرة المبدع على معالجتها فنيا. وفضلا عن هذا المبرر، فإن كاتب السيرة يخضع لهذا الهاجس من دون أن ينتفي المبرر

(1) الخيال، مفهوماته ووظائفه، د. عاطف جودة نصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 49/1984.

(2) تجربتي الشعرية/62.

(3) فن السيرة/113.

الأول لوجود العمل السيري، وهو الرغبة في تسليط الضوء على أماكن دون أخرى، وهذا ما نجده واضحا في تركيز نزار قباني على طفولته ــ فضلا عن مراحل حياته الأخرى ــ مما جعل هذه الطفولة تأخذ حيزا في النص فضلا عن حيازتها مكانا في وعي صاحبها، وحيزا آخر في نفس القارئ لهذه السيرة، وهذا التركيز لا نجده في التجارب الأخرى التي تجاوزت هذه المرحلة، أو ربما مرت عليها مرورا سريعا.

وعليه فإن طلب الصدق الكامل في السيرة الذاتية مطلب عسير، إذ أننا لو رجعنا إلى طبيعة هذا الجنس من الكتابة، وإلى مبررات وجوده لسلمنا بهذا الأمر" ذلك لأن كتابة التراجم الذاتية ترتبط بفكرة إذاعتها ونشرها على الناس، ومن العسير أن يقول الكاتب عن نفسه كل شيء، أو أن يعري نفسه بحيث يذكر مساوئها. أو أهواءها على نحو واضح صريح"[1]، إذ لا يمكن تجاهل ردود فعل البيئة بقرائها تجاه ما يوجه إليهم من خطاب، فقد تقل ردود الأفعال السلبية تجاه الأعمال المتخيلة، لأننا في هذه الحال نتعرف على سلوكيات وأفعال أشخاص وهميين ــ وإن شابه كثير من هذه الشخصيات أناسا في الواقع ــ أما الصراحة في الحديث عن أفعال يأباها العرف أو الذوق العام وتعد في موازينه مرفوضة ومستهجنة، لارتباطها بأشخاص نعرفهم، فما زالت غير مستساغة، ومن ثمّ تحيط كاتب السيرة الذاتية بجملة اعتراضات واتهامات بسبب خروجه على هذا الذوق وعدم مراعاته لمشاعر القراء ، يقول"ترولوب": " أن أقول أو يقول إنسان آخر كل شيء عن نفسه، أمر مستحيل، فمن بوسعه أن يحتمل الاعتراف بارتكاب عمل دنيء؟ وهل ثمة من لم يرتكب أي عمل"[2].

و إذا كان هذا القول يتوجه إلى كتاب السيرة الذاتية في الأدب الغربي، فإنه يكون متوجها بشكل اكبر ومنطبقا على كتابها في الأدب العربي قديمه وحديثه، ولا قدرة لكاتبها في الأدب العربي على البوح والتصريح إلا ما ندر[3]، ولهذا كانت السيرة الذاتية في الأدب العربي في معظمها لا تتناول الذات موضوعا لها إلا من خلال توصيف عملية التكوين الفكري والثقافي، فهي سيرة ذاتية ثقافية بشكل عام، ولعل ما يقرب النصوص التي ندرسها من هذا النوع إلا خير، هو كونها وضعت أساسا لهذه الغاية فهي تجربة شعرية أو لنقل سيرة ذاتية شعرية كما سماها الدكتور

(1) أضواء على الأدب العربي المعاصر/68.

(2) أوجه السيرة، اندريه موروا، ترجمة ناجي الحديثي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 126/1986.

(3) يستثنى من ذلك سيرة محمد شكري" الخبز الحافي" مثالا.

محمد صابر عبيد[1]، فالتجربة الشعرية من حيث موضوعها وطبيعة تشكل نصها الكتابي، قد نـأت بنفسها عن الالتزام بموضوع السيرة الذاتية في تناولها جزيئات الحياة الشخصية لمؤلفها، ولهذا فـإن نصوص التجربة الشعرية هي سيرة شاعر أولا وأخيرا. إننا في دراستنا للسيرة في نـص التجربـة الشعرية، لا نبحث عن الحقيقة الغائبة بقدر ما نكشف عنها باعتبارها حاضرة في النص ولها معـالم تساعدنا على اقتراب أكثر من الذات المبدعة، فإذا ما حدث تجاوز للحقيقة وتغيـب لهـا فإنـه لاعتبارات شكلية ومضمونية، أما السيرة الذاتية فيفترض فيها قدر من التوثيق وكشف للحقائق من دون تزييف، وإذا ما حدث ذلك فإن أسبابه تخرج عن الاعتبارات السابقة، " فلا تلقّـي السـيرة الذاتية ولا وعي كتابها أثناء انجازها، يسمحان بتصور درجة صدق كاملة لما جرى... فالحياة الماضية عاشها هو وما يظهر لنا من سطحها الخارجي ليس هو جوهرها الذي يعنيه عرضـه، بعـد تلـك السنين"[2]، ولهذا فإن مما يبعث الريبة حقا في مصداقية الميثاق الذي يقطعه الكاتب لقارئه. هـو أن الكاتب على الرغم من استقلاليته الذاتية وتفرد حياته، وصلاحيتها للعرض والإبلاغ، فإنه ما تزال تحكمه أعراف المجموعة التي ينتمي إليها، والظروف المحيطة به، مما يجعل وقوفه أمام الحقيقة محكوما بمأزق يتنازعه بين قولها والحديث عنها، وبين ذاته وشخصيته. ولهذا فإنه يترع إلى إغفالها، أو إغفال أجزاء منها.

إن السيرة الذاتية في أدبنا العربي الحديث ما تزال خاضعة لسلطة السائد[3] كما تقول يمنى العيد، وما تزال ذات فاعلية كبيرة في تأثيرها على مادة ومضمون السيرة الذاتية، خاصة إذا كـان زمن كتابتها في ظل زمن السلطة السائدة، ولكننا لما ذكرنا أن أحد الأسباب التي تؤخر ظهور النص السيري هو زوال الموانع التي تؤثر على صدقه أن هو نشر، فإن النص حينئذ قد يكون متجاوزا لما يحكمه هذا السائد، لأن النص إنما يتحدث عن شخص وأحداث زمن آخر كانت تسوده سـلطة أخرى ربما، ولكنه يبقى مقيدا أو منظورا إليه وهو يعيد كتابة الماضي من قبل السائد من العـرف الاجتماعي أو السياسي أو الثقافي، إذ أنه لو استطاع تجاوز هذه المؤثرات في بناء نصه الماضي، فإنه الآن يخضع لسائد آخر قد يتطلب منه مراعاته هو أيضا، فليس من السهولة بمكان أن تتغير أفكار

(1) ينظر كتابه : "السيرة الذاتية الشعرية".

(2) مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، حـاتم الصـكر، المؤسسـة الجامعيـة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 145/1999.

(3) السيرة الذاتية الروائية، يمنى العيد، فصول ع4، 12/1997.

كاتب السيرة ومفاهيمه، حتى لو تبدل الزمن الذي هو يحيا فيه مما يجعلنا نحتم وجود الحرية المترافقة مع عملية الإبداع بشكل عام، وكتابة السيرة الذاتية بشكل خاص، ولهذا فإن كاتب السيرة قد يلجأ إلى تغميض نصه بغية الخروج من دائرة الريبة، ولهذا فإن" لعبة الدوال والنظم التي تنبني بها كل كتابة أدبية ــ والسيرة الذاتية أدب ــ تجعلنا نتساءل عن مدى الاستيهام الذي يلازم عملية الصياغة، بما في ذلك صياغة كاتب السيرة لتصوراته الاسترجاعية، وحتى لمدوناته اليومية أو لاعترافاته" [1]،إذ أن هذه القيود تمسك استرسال ذاكرته ــ رغما عنه ــ في الحديث عن كل شيء . فالذات الكاتبة إذن محكومة في اختياراها للمادة السيرية، فهي هنا لا تنطلق في الحديث وفق اختيار حر، وإنما وفق اختيار مشروط من الآخر، ربما قد يتوافق معه أساسا ــ فليس بالضرورة أن يكون السائد من الثقافة والسياسة متعارضا مع ذات الفنان ــ وعليه فإذا كانت السيرة الذاتية هي انتقاء من مساحة واسعة كسعة الحياة نفسها، فإن ما يحيط بها يؤثر فيها تأثيرا واضحا، فتغدو الاختيارات آنئذ محكومة بالبنيات السائدة.

فهل هذا يدعونا إلى القول: إن كاتب السيرة ينطلق من"إيديولوجية" يتبناها، وهي التي تسور عمله وتحكم تصوراته وأفكاره؟ فتكون الأيديولوجية إذن خلفية ينطلق منها كاتب السيرة الذاتية، فيكتب وفق ما يتلازم معها، ثم يعود في سيرته ليؤكدها، ويرفد وجودها في تفكيره وتصوره، لعلنا نجد هذا التلازم واضحا في النصوص قيد الدراسة، إذ ينطلق كل كاتب من تصوره الخاص، وهو في نفس الوقت يعرضه محاولا إضفاء شرعيته في الواقع، فنرى مرارا التأكيد على المنطلق الفكري المتبنى، وقد كان هذا المنطلق مخيما على النص، وظله حاضرا، ولم يستطع الكاتب الفكاك عنه، فالمكونات الثقافية عموما التي صرح بها هؤلاء وكانت لها كبير الأثر في تكوينهم وفي سيرورة حياتهم، تشير بوضوح إلى الأيديولوجية التي ينطلقون منها، ولا عبرة لبعض العبارات التي تشير إلى تنكرهم لها، باعتبارها من مخلفات الزمن البائد الذي يمثل صورة " لا تكشف بقدر ما تحجب، ولا تناقش بقدر ما تتهم، وكانت هذه الصورة معيارا: ما يأتلف معها مقبول، وما يختلف مرفوض"[2]، ويبقى المشكل قائما في مقدار تبني الشعراء والمبدعين لأقوالهم وتصريحاتهم، إذ ما يزال هناك خلط في المفاهيم واختلاف يصل حد التناقض، فالذي يعد عند الآخر منطلقا في إطار الأيديولوجية والدعائية، ربما يكون في الوقت ذاته هنا بعيدا عن هذا الإطار، وهذا ما يجعل

(1) السيرة الذاتية الروائية/11.

(2) ها أنت أيها الوقت/55.

الإشكال قائما في اختلاف تحديد الموقف بين الالتزام و الأيديولوجية.

إذن يمكن الوصول إلى خلاصة لما سبق مفادها أن التأثير حاضر لهذا الخارج المحيط بالنص حال كتابة النص السيري، ومن ثمّ فإن الحقيقة التي يبحث عنها القارئ غير مؤمل على وجودها خالصة كما هي في زمن حضورها السابق. فهل هو نسيان متعمد لهذه الحقائق؟ أم هو طغيان الذات الحاضرة الواعية لعملية الكتابة على أحداث الماضي؟ أو بصورة أخرى هي إسقاط شخصية الحاضر على هذا الماضي، فيكون الحديث آنئذ عن الذات التاريخية وسيلة للحديث عن الذات الحاضرة التي تدون حاضرها ومواقفها، وإن مما لاشك فيه" أن أي سيرة يفترض فيها" غيابا" في محطة معينة، ربما يتم فيها استقرار أحداث السيرة"[1]، مما يعني أن النص الذي يسميه كاتبه سيرة ذاتية ويعلنه بهذا الاسم، ربما هو ليس السيرة التي يبحث عنها القارئ بموضوعها واهتماماتها، وإنما هو يتعرف إلى نص يتباعد في حقيقته عن الماهية التي يفترض أن ظاهر النص يحملها، وتكون الأحداث السيرية في هذا الإطار تراعي ما يعود بالنفع لكاتبها، أكثر من مراعاتها لما يصل إلى القارئ الذي ارتضى لنفسه موقع الاستماع والإنصات لنص وعده صاحبه بأن لا تدليس ولا تغيير للحقيقة فيه. إن هذه المحطات قد تكون أحداث السيرة الحقيقية مستقرة فيها، وقد تكون أحداثا لا قيمة لها ، أو هي مما يمتنع الدخول عليها إلا بإذن من صاحبها، إذ أن اختيار الحياة وتدوينها من حق صاحبها وحده وفق رؤيته وقناعته في إعلام الآخرين عن مساحات من حياته وإخفاء مساحات أخرى، هذا فضلا عن جوانب الحياة التي تكمن في ذاكرة الزمن، ولا يرغب الكاتب باستعادتها لاحتوائها على مواقف مؤلمة ربما، أو هو يستذكرها، لكنه لا يعطيها الحق في الظهور، لاعتبارات كثيرة، ربما لانتظار زمن يتلاءم مع موضوعها، " فمثلا عن موضوعات الجنس والدين والسياسة، مازال في بلداننا العربية كلاما محظورا" [2]. فهل هذا النسيان هو من قبيل إلفات النظر إلى الصورة المثلى والمضيئة للذات الكاتبة؟ أم هو من قبيل ما قاله"موريس بيكام" :" لا يرتدي الرجال أقنعة ليخفوا شخصياتهم الحقيقية عن العالم حسب، ولكن ليخفوا، أيضا شخصياتهم عن أنفسهم"[3].

إن مما يلاحظ أن الكتابة عن الذات تتخذ لها قنوات متعددة، أحيانا تغّير في الأحداث

---

(1) السيرة وتواترها/92.

(2) السيرة الذاتية الروائية/12.

(3) في قضايا النقد الأدبي، ك.ك روثفن، ترجمة عبد الجبار المطلبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 202/1989.

لرغبتها في تحقيق ما تحلم به في الواقع، فهي نوع من التفاؤل والحلم بما يسر، والابتعاد عن منغصات الحوادث السالفة، ولهذا كانت الذاكرة التي هي قناة الاتصال بهذا الماضي " تتعمّد أحيانا إتلاف معلومات معينة، وتسليط إضاءة غير اعتيادية على معلومات أخرى، ربما يتوافق مع الغايات المخطط لها من كتابة السيرة، ليس هذا فحسب، إنما هي تفلسف الأشياء الماضية وتنظر إليها من زاوية جديدة، وتهدم وتبني حسبما يلائم تعدد الظروف وتغيرها"[1]، فهنا تتجلى أعلى درجة من الوعي والانتباه، فإذا كانت السيرة تفرض وجودها على الوعي في أوقات قد يكون مهيئا لاستقبالها أو لا يكون، فإن هذا الوعي لا يستجيب استجابة طارئة وتلقائية إلا لبرهة، ثم يعيد النظر في تشكيل النص وفق الوعي الذي اكتسب آلية كتابة وتدوين هذه الحياة. وهكذا فإن تسليط الضوء على المعلومات والأحداث الوافدة من الخزين الذي تستقر فيه التجارب، إنما يتم وفق اختيار الأحداث وبما يتناسب مع الغاية التي توجه كاتب السيرة وهي رفع قدره وتمجيد ذاته عند الآخرين، وتتمثل هذه الغاية بشكل جلي في نص التجربة الشعرية الذي اخذ الإنجاز الشعري فيها حيزا طغى على بقية الموضوعات التي مرت عليها التجربة، وإذا ما ارتبطت شخصية الكاتب بأحداث وكان لابد من ذكرها والتطرق إليها، وهي في الوقت نفسه تشكل موقفا سلبيا تجاهه، فإن وعي الكاتب الذي يستمد مفاهيمه ومفرداته من الحضور الذاتي الآني في علاقته مع المحيط- يمارس عليه عملية التشذيب، أو يحرفها عن مسارها بإعطائها بعدا جديدا غير بعدها الظاهري مما يجعلها أخيرا تصب في خانته ولصالحه، بعدما كانت خلاف ذلك.

إن كتابة وتدوين الماضي كما أنها تخضع لوعي الذات الحاضرة واختياراتها فإنها تخضع كذلك للأعراف التي تسود زمن الكتابة، فتكون السيرة الذاتية سيرة لحياة ماضية مدمجة في الحاضر، وكأنها جزء منه، فأدونيس يتحدث عن الإشكالات التي رافقت نشأة مجلة شعر ومشروعها الحداثي، ويلمح إلى خلافه مع يوسف الخال، وموقف القراء من مشروعهما معا، فهو يروي هذه الأحداث كما يراها في وعيه الحاضر، وليس بالضرورة أن تكون كما هي عليه في الحقيقة لأن الأحداث يجب أن ينظر إليها من الزوايا المتفقة والمختلفة معا، "العدد الأول: كان صدوره فاتحة هجوم صاعق، ومن جميع الجهات، كان المهاجمون كثرا ومتنوعين: مزيجا غريبا من الأشخاص متشاعرين، شعراء، متحزبين، متعهدي وطنيات وأيديولوجيات، متسكعين حول شرفات ينحصر

(1) فن السيرة/114.

طموحهم كله في أن يقال عنهم، إنهم قذفوا الشتائم في اتجاهها، كانت لغة الهجوم مليئة بكلمات تخرج من أفواههم، كأنها قطع من الوحل"[1]. فهو وإن كان يتحدث عن هذا الحدث الذي يرجع زمنه إلى ست وثلاثين سنة، إلا أنه يشعرك بأن المشكلة والخلاف مازال قائما. والمتحدث بين قادح ومادح: "وحين أرى اليوم إلى العروبة كيف تموت في مؤسساتهم وجامعاتهم ومدارسهم وشعرهم، يطيب لي أن اكرر ما يؤكده الواقع: إن مجد العروبة الشعري في هذا العصر، لا يتلألأ بشكله الأبهى فنيا وإبداعيا إلا في الأفق الذي فتحناه وأسسنا له"[2].

وعليه فإن الحدث كما هو في زمنه الماضي لا يجده القارئ في السيرة الذاتية إلا ظلالا، ويبرز هذا الحدث عند الحاجة إلى ذلك كما يراها الراوي. ولهذا فإن "اندريه موروا" يرى أن من الأسباب التي تحجب معرفتنا بحقيقة الحدث هو "أننا حالما نشرع بكتابة تاريخ حياتنا، يكتشف معظمنا أنه قد نسي جزءا كبيرا منها"[3]، وقد يكون هذا النسيان غير مقصود، بل هو نتيجة طبيعية لتراكم الحوادث بعضها فوق بعض، أو لبعدها عن الحاضر، على الرغم من أنها في مكان وهو ذاكرة الإنسان الفرد، وقد يكون هذا النسيان مقصودا لتلافي هذه الحوادث والانتقال عنها إلى غيرها، وكمثال على ذلك نجد أن أكثر مرحلة زمنية تتعرض لهذا النسيان هي مرحلة الطفولة، ويمثل نزار قباني استثناء من بين كتاب التجربة الشعرية، حيث نجده يتناول هذه المرحلة بشكل واضح ومفصل، حيث الولادة على سرير اخضر "يوم ولدت في 21 آذار مارس 1923" في بيت من بيوت دمشق القديمة، كانت الأرض هي الأخرى في حالة ولادة، وكان الربيع يستعد لفتح حقائبه الخضراء، الأرض وأمي حملتا في وقت واحد، ووضعتا في وقت واحد....كل الذي أعرفه أنني يوم ولدت، كانت الطبيعة تنفذ انقلابها على الشتاء، وتطلب من الحقول والحشائش والأزهار والعصافير أن تؤيدها في انقلابها على روتين الحياة"[4]. ولعل هذا المقطع إنما يمثل مفتاحا ومقدمة لحديثه عن طفولته في البيت الذي يقطنه وفي الطريق الذي كان يمر به في طريقه للمدرسة، وعلاقة هذا الطفل ببقية أفراد أسرته التي كان لها دور كبير في إنضاج عقله الطفولي وإحساسه بالجمال. ونجد عبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور وأدونيس قد تجاوزوا هذه المرحلة من حياتهم إلى

---

(1) ها أنت أيها الوقت/41.

(2) م.ن/190.

(3) أوجه السيرة/110.

(4) قصتي مع الشعر/26.

الحديث عن سيرة الفنان الناضج الماثل أمامنا بأفكاره ونتاجه العلمي والشعري، ولعل الطفولة من المراحل المهمة في حياة أي إنسان، إذ أنها تكون مفتاحا لفهم حياته ومسار نتاجه الإبداعي فيما بعد. إن هذه المرحلة – لها أثرها الذي لا ينكر رغم إغفالها من قبل هؤلاء– لم تكن لتعني الشيء ذاته عندهم كما عند نزار قباني الذي يرى أن الطفولة أحد مفاتيح شعره "مفاتيح شعري ثلاثة: الطفولة، والثورة، والجنون"[1] فالبياتي يتجاوز هذه المرحلة ولا يفصل فيها ليبدأ سيرته منذ عام 1944 ،وهو عام دخوله دار المعلمين العليا[2]، وصدمته بالمدينة لأول مرة، فالبياتي مشغول بهمّ يتجاوز ذاته وطفولته، ولا يقع في دائرة الطفولة، إذ أنها لا تشكل عنده– في النص–موضوعا مهما بالقياس على همٍّ الإنسانية الأعظم.

وفي الوقت الذي لا يذكر صلاح عبد الصبور شيئا عن هذه المرحلة، يكتفي أدونيس بالاشارة السريعة إلى تاريخ طفولته وسيتذكره بعدما حفزه إلى ذلك البحر الذي عرفه في بيروت: "هذا البحر نفسه الذي قلما رأيته، اعني قلما عرفت أن أراه في جبلة واللاذقية وطرطوس، حيث ولدت ونشأت"[3] وفي موضع آخر يشير إلى مكونات طفولته الثقافية:"ماذا اقرأ:سؤال كان شاغلي الأول، فيما كنت أتتلمذ وأنمو، الشعر العربي القديم؟ اعرفه، وبه انجبلت طفولتي الأولى في القرية"[4]. إن هذا الإهمال لهذه المرحلة نجده واضحا في السيرة الذاتية قديمها و حديثها، ونجد أنها تتجاوز إلى الحديث المباشر عن الشخصية المتحدث عنها، منذ بلوغ وعيها، وهذا أمر لا يثير الاستغراب– كما يقول عبد الفتاح كليطو– "لأن الشخصية التي يجوز الحديث عنها، هي الشخصية العاقلة والمسؤولة شرعا"[5] ولكن هذا القول ينطبق على نمط السيرة الذاتية قديما، لأن الهدف من تدوينها كان لإفادة الآخرين لتحقيق العبرة من هذه الحياة، ولا يكون ذلك إلا بعد اكتمال نضجها وسعة خبرتها في الحياة، أما السيرة الذاتية بتجاوزها لهذه الغاية إلى غايات جديدة صار من المهم الحديث عن هذه المرحلة، خاصة بعد الكشوفات العلمية في مجال علم النفس التي درست هذه المرحلة ووضعت لها مكانا متميزا في بيان مراحل تكوين الشخصية الإنسانية.

---

(1) م.ن./80.

(2) تجربتي الشعرية/9.

(3) ها أنت أيها الوقت/36.

(4) م.ن/26.

(5) الحكاية والتأويل/78.

وإذا كان وصف مرحلة الطفولة مما يؤكد تميز صاحبها، كما هو الحال بالنسبة لنزار قباني، فإن هذا الإهمال نفسه قد يكون وسيلة لتأكيد هذا التميز، كما نرى عند أدونيس الذي لا يفصل في جزيئات طفولته كما فعل نزار، وذلك لأنه تحدوه غاية هي التحدث عن المنجزات الخاصة، وما حققه في تاريخه الثقافي والشعري بوجه خاص، وفي ذلك ما يبرز فرادة شخصيته، باعتباره قد بدأ متأخرا وكون ذاته باكتساب خالص لا دخل للخارج عن مؤهلاته الذاتية– من ظروف اقتصادية أو عوامل غيبية –في هذا التكوين.

إننا نعود إلى الماضي بفعل الذاكرة التي تستحث الحوادث الماضية وتبعث فيها الحياة وإن استرجاع الحوادث الماضية بكل تنوعها وتعقدها من الأمور التي تصعب على كل إنسان وذلك بسبب "أخطاء الذاكرة ونواقصها ومقاصدها اللاشعورية، وإسقاطات الوعي القائم على وعي زمن مضى وأحداثه وشخصياته، فإن كتابة تاريخ حياة الآخر المنتمي إلى زمن غير زمننا تصبح مهمة أكثر عسرا، لأن ذلك يقتضي التقمص والحلول، إضافة إلى التوثيق والتمحيص في الوقائع والعيش في عصر غير عصر المؤلف"[1]، فالراوي الذي يتحدث عن ذاته الأخرى، إنما هو ينتمي إلى زمن مختلف وظرف مختلف، فتأتي الصعوبة في الكتابة من خلال صعوبة معرفة ما يتعلق بالذات المكتوب عنها، باعتبارها آخَرا لا يمت إلى الكاتب الراوي بصلة من خلال الكتابة، وذلك ليتسنى له الكتابة عنها بكل حيادية وموضوعية، وينظر إليها من موضع الآخر، بدل النظر إليها بمنظار الذات نفسها، ولأننا "يتعذر علينا –إذن– استرجاع الماضي، ويتعذر علينا تغييره بدون وعي، كما يتعذر علينا تغييره بوعي"[2] فإن احتمالية كتابة سيرة ذاتية حقيقية بعيدا عن اختلاط الوهم بالحقيقة والواقع بالحلم، يعد من الأمور المستحيلة وفق اندريه موروا.

فهل كاتب السيرة صادق فيما يخبرنا عن هذه الذات التي يتعاطف معها مبدئيا؟ لاشك أن مجرد الحديث عن الذات هو ابتعاد بها عن الموضوعية واقتراب من الذاتية أكثر، والسيرة الذاتية مطالبة بالصدق فيما يخبرنا به صاحبها، على اعتبار أن هناك ميثاقا تعاقديا بين الكاتب والقارئ يخبره من خلاله بصدق ما يحدثه به، ويطالبه بالوثوق بما يقول، ومع أننا لا نتصور بوحا كاملا وصادقا إذ أنه "إذا ضعف عنصر الصدق في السيرة لم تسمَّ سيرة، لأن الخيال قد يخرجها مخرجا جديدا ويجعلها

---

(1) مرايا نرسيس/141.

(2) أوجه السيرة/119.

قصة منمقة ممتعة"[1] تدخل في نوع كتابي جديد، قد يكون رواية شخصية أو رواية سيرية.

إن المبدع في تجربته الشعرية لا يعقد معنا ميثاقا جازما ومغلظا، لأنه منذ البداية قد حدد غايته من عمله، فهي لا تتناول التعريف بحقيقة هذا الإنسان وخصوصياته الحياتية- إلا بقدر علاقتها بذاته المبدعة وتأثير الإبداع عليه- بل تريد أن تطلعه على وجه آخر وصورة أخرى لهذا الإنسان وهي صورة الفنان، وكيف تكون، وما الذي كونه، فالحياة السيرية في هذه التجارب لا تؤكد على نسبة مصداقية ما يخبرنا به، بل إنها تكشف عن صدق فني في معالجة هذه الأمور، إذ أن عملية التذكر لها تعني تحويلا إلى الداخل وتكثيفا، تعني تغلغلا متواصلا لكل العناصر من حياتنا الماضية"[2].

إن وظيفة الذاكرة تتمثل في استحضارها واستعادتها للأحداث ونقلها من حيزها الزمني الماضي إلى حيز الزمن الحاضر، وتقوم من ثم بمعالجة هذه الحوادث وفق الوعي بها وبعملها، فلا تفعل الذاكرة فعلها في كيفية الاختيار وطريقة المعالجة إلا بحضور الوعي المتحكم بها: فـ " الذاكرة تسقط وتكون وتشذب، وتغير الحقيقة، لأنها لا تترك حيزا للحياة اليومية البسيطة والفترات الساكنة التي لا يحدث فيها حدث غير متوقع، والتي تشكل كلها، مع ذلك، المادة الأساسية للوجود الإنساني"[3] وعليه فإن التذكر لا يسترجع الماضي بشكل آلي مجرد، وإنما يسترجعه مع إجراء الحذف والتقطيع عليه وفق اللحظة الراهنة لحالة الوعي. وهذا التذكر لا يعمل بحرية مطلقة لأنه قد يعبث في ترتيب الحوادث فضلا عن الزيادة والنقصان عليها، مما يبعدها عن حقيقة هذا الحدث لو استحضره لنا صاحبه في لحظته السابقة، ولهذا فإن عملية الاستذكار الواعي لا الحالم هي التي تضبط عمل الذاكرة و "الاسترجاع الواعي المسلط (المسقط) على الماضي يستجيب لضغط معرفي تشكل آنيا، ولا يسمح للماضي، وما يمثله وعيه في زمنه، بأن يأخذ مساحة كافية في الكتابة"[4].

إن الذاكرة تستعيد الماضي وترجعه إلينا، ولا تبقيه بشكله وماهيته السابقة، وإنما تصنعه من جديد، إذ أن الأحداث بمجرد دخولها إلى حيز الذاكرة الواعية والابتداء بتدوينها، فإنها ستختلف حتما عن حقيقتها، لأن "الذاكرة المخزنة في التفكير المبدع ليست تحقيقا بسيطا لإعادة

---

(1) فن السيرة/74.

(2) مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية، ارنست كاسيرر، بيروت، 108/1961.

(3) أوجه السيرة/114.

(4) الذات الممحوة بالكتابة/193.

الإنتاج، بل هي إعادة الإنتاج والتحقيق عبر النقلة أو التحويل (transfer) كما يقول جيلفورد"[1]

.

إن التركيز على الذات في نصوص التجربة الشعرية يؤكد الفرادة النوعية لشخصياتها، وهذه الفرادة التي يرغب الكاتب في تعريفنا بها، إنما هي حق مشروع له، لأنه أصبح بمكان تؤهله لذلك ولكن مع ذلك فإنه حين يرغب في إيصال هذه الفكرة ويقنعنا بفرادة شخصه "يحسن أن يجعله مستنتجا من سيرته لا أن يفرضه على القارئ فرضا"[2]، إن الأنا السيرية تسوغ الكتابة عن نفسها، لأن هذه هي طبيعة النص السير ذاتي، وعندما يتحدث شخص ما عن تجربته، لا يعد ذلك من التفاخر والزهو الذي قد يمقته القراء، إن الحديث هنا مسوغ لأن للذات ما يبرر لها من خلال ما تركته من إنجازات في حقل إبداعها ، أو ما أثرت به في جيل معين، وإن كان الدكتور يحيى عبد الدايم يرى أن من "عوامل تشويه الحقيقة أيضا– عوامل واعية إرادية، كالتزييف والتمويه، حين يعمد كاتب الترجمة الذاتية إلى إخفاء ذاته أو إلى العجب بها، ليرسم لنفسه أحدى الصورتين، المتواضعة المنكرة للذات، أو المزهوة المعجبة المغالية في تمجيد "الأنا" ورسم شكل أسطوري للذات"[3].

إن السيرة الذاتية التي تندمج في بنية التجربة تتناول حقائق ساهمت في تكوين الذات من خلال الثقافة التي ثقفتها، أو القراءات التي أسست للوعي وأثرت في مسيرته الشعرية مع النص الإبداعي الذي هو جماع هذه المؤثرات، ونحن لا نتعامل مع هذه السيرة، وهي ضمن إطار كتابي معين، بنفس المعايير السيرية، فالحقيقة والصراحة والصدق الموضوعي، ومراحل التكوين نتطرق إليها باعتبارها مكونات مكملة للتجربة الشعرية شكلا ومضمونا.

ولما كانت الذات التي يتحدث عنها كاتب السيرة الذاتية هي ذاته الشاعرة، فإن نسبة ارتباط الأحداث الشخصية (الحياتية) بهذه الذات في التجربة الشعرية أقل من ارتباطها بالسيرة الذاتية، ولهذا فإن عملية التذكر للأحداث في التجربة الشعرية "لا تقوم باستعادة الماضي على أنه أثر قادم من متحف الذاكرة، إنما هي تؤلف نسخة جديدة من هذا الأثر تنقله من نشاطه المتخفي إلى نشاط حيوي خلاق"[4] فالسيرة الذاتية في هذا النص الكتابي جاءت أنموذجا جديدا لحياة مفعمة

---

(1) الإبداع العام والخاص، الكسندرو روشكا، ترجمة د. غسان عبد الحي ابو فخر، عالم المعرفة، كويت، 16/1989.

(2) فن السيرة/105.

(3) الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث/7.

(4) السيرة الذاتية الشعرية/17.

بحركة الذات مع الوجود، كما أن أسلوبها وصيغة كتابتها هو الآخر جاء معبرا عن تفرد الكاتب في صناعة الكتابة، إذ أن"الأسلوب مرهون باللحظة الحاضرة لفعل الكتابة، وهو وليد ذلك القدر من الحرية الذي توفره اللغة والمواضعات الأدبية، وطريقة انتفاع المتكلم بهذه الحرية"[1].

(1) النقد والأدب/78.

المبحث الثاني

المكونات الشخصية وتأسيس الوعي

أولا. مكونات النص السيري: الحضوروالغياب

مر علينا في بداية حديثنا عن علاقة السيرة بالتجربة أن نص التجربة الشعرية يمثل سيرة ذاتية للشاعر، وأن ما يراد في نص السيرة الذاتية من عناصر ليس بالضرورة توافرها بتمامهـا في التجربة، وقبل الدخول إلى مكونات الذات السيرية لابد لنا من وقفة عند مكونات النص السيري في نص التجربة، لا من حيث العلاقة فحسب، بل من حيث مقدار حضور هذه العناصر أو غيابها في التجربة الشعرية. يرى(جوستن كابلان justin Kaplan) أننا عندما نصف سيرة ما، بأنها سيرة ناجحة فمن الضروري"ابتداء كاتبها بتدوين تاريخ محدد للولادة وللموت، والتعليم، والطموح، الصراع، البيئة والأعمال، العلاقات والحوادث المهمة لصاحبها"[1] ومن الواضح أنه هنا يعني كاتب السيرة الغيرية لا الذاتية، ولكننا لا نرى فرقا كبيرا من هذه الناحية بين هذين النوعين من السيرة، إذ من الممكن أن تكون هذه المرتكزات السيرية متشابهة في كلا النوعين. وليس ثمة فرق واضح إلا من حيث التطابق وعدمه بين المؤلف والراوي والبطل في السيرة الغيرية، في الوقت الذي تشترط السيرة الذاتية هذا التطابق.

وعندما نتحدث عن المكونات التي أسست لوعي الشاعر وذاته ونتاجه فيما بعد، فإن هذا الحديث له مبررات تسوغ، بل توجب حضورها في نص التجربة الشعرية التي يراد منها أن تكون سيرة ذاتية لشاعر، إذ أن مما لابد منه أن تتضمن السيرة الذاتية الحديث عن المكونات الأولى، سواء أكانت بيئية أو اجتماعية أم ثقافية، لأنها ترتبط ارتباطا وثيقا بذات المتحدث عنه، وإن بيان العناصر التي ساهمت في تكوين الوعي الذاتي ثم الشعري ضروري لأنه يكشف عن بدايات النشأة وحضورها ويعطي صورة تؤكد حاضر هذه الذات التي وصلت إليه، فضلا عن أن المعرفة بالذات ومراحل تكونها يعيننا في فهم النص الإبداعي بشكل أكثر دقة، إذ على الرغم من أن النقد الحديث في بعض اتجاهاته يهمل ما حول النص ولا يعده دليلا كيدا على ما نتوصل إليه في فهم النص، إلا أن أهميته تأتي من خلال إضاءته لجوانب من العمل الفني "إذ أن سيرة الفنان تحدد حتما عمله مثلما

---

(1) The Real Life In "studies in Biography" Daniel Aaron. London , **1978**. p.2

يحدد عمله كذلك سيرته، فإنهما متداخلا العلاقة، كما يتعلق أحدهما شرطيا بالآخر على وجوه عدة فحياة الفنان تعبير عن موهبته، وموهبته عن نتاج حياته"[1].

فطبيعة السيرة الذاتية أنها تتناول هذه المكونات بالتعليل والشرح والإيضاح لأهميتها عند الكاتب من حيث دخولها مادة أساسية من مواد السيرة، ولإعلام القارئ الذي يخاطبه النص أن الذات الحاضرة المتحدث عنها قد قطعت شوطا في تجربة الإنسانية و عانت في الحياة حتى بلغت ما هي عليه الآن من نجاح سوغ لصاحبها أن يحدث القراء عنها، فالوصول إلى موضع النظر إلى الذات والكشف عن إمكاناتها لم يأت بسهولة ويسر قد يعتقدهما المتلقي، ولهذا فإن "من واجب الكاتب أن يصور لنا كيفية حدوث الوضع الحالي والسوابق المؤيدة إلى تلك اللحظة التي ينطلق منها القول كذلك يرسم لنا تسلسل الأحداث التي ألّمت بالكاتب والمسلك الملتوي في بعض الأحيان، أو طريق الهداية التي أفضت إلى الحالة الراهنة من المعرفة المستوعبة للماضي"[2].

إن حضور مراحل التكوين يتجاوز وظيفة الإسهام في فهم النص المنتج من قبل الذات المبدعة ويتجاوز كذلك الحديث العابر الذي يبغي تعريف القارئ وإعلامه. إن كل وعي للماضي هو عودة إليه بهذه الذات التي يتحدث عن مكوناتها، ولا يكفي الإيمان بشعرية شاعر من خلال شعره فحسب بل لابد من الحديث الصريح من الكاتب الذي يفسر مكونات ذاته الشعرية.

إن تناول هذه المراحل ضرورة لكتابة أي سيرة ، ومن دونها تكون الفجوة آخذة بالاتساع بسبب تباعد العلاقة بين الظرف المحيط والذات المتأثرة به، وإذا كانت هذه المكونات لها أهمية بالغة في نص السيرة الذاتية العامة فإن أهمية الحديث عنها في التجربة الشعرية تكون اكبر، إذ أن هذه المكونات تشكل دائرة تحيط بالذات السيرية وترتبط بها، ولكنها ليس نقطة التماس الأولى في التجربة، لأن هناك ما يلامسها ويلتصق بها قبل هذه المكونات وهو الحديث المتعلق بالذات الإنسانية والكاشف لحقيقتها قبل حصول عملية التشكل الثقافي لهذه الذات.

إن نص التجربة يركز على هذه المكونات بارتباطها بتجربة الشاعر محور الحديث عنها، فلا بد لنا إذن من البحث عن بذور التكوين الثقافي وتكوين الوعي الشعري في التجربة فهو الغائب الأول الذي نبحث عن حضوره في التجربة الشعرية، أما الغائب الذي نبحث عنه في السيرة الذاتية

---

(1) فلسفة تاريخ الفن، أرنولد هاوزر، ترجمة رمزي عبدة جرجس، الهيئة العامة للكتب والأجهزة العلمية القاهرة، 88/1968.

(2) النقد والأدب/85.

الخالصة فهو الكائن قبل أن يتشخص ــ كما يميز ذلك الدكتور محمد عزيز الحبابي.
إذ يرى"أن الكائن ليس قيمة في ذاته، بل هو مادة أولى تأخذ قيمتها ومعناهــا في الوقــت نفســه بدخولها في عالم مشخص"(1). إن الحديث عن الذات في سيرة ذاتية ما ، يستلزم وعيــا بمراحلــها وإحاطة بأهم انعطافاتها التي كانت تمثل محطات مهمة وأساسية في تكوين الذات، وعليه فــإن مــا ذكره (جوستن كابلان) حول مستلزمات العمل السيري الناجح يمكن أن نعتمد عليه في جعل هذه المرتكزات معالم دالة نبحث عن حضورها أو غيابها في الــنص، ممــا يعــني أن الــنص الســيري وفق(كابلان) يتكون من مجموعات يمكن عزل عناصرها عن بعضها ــ منهجيا ــ وهذه المجموعات تمثل العناصر الآتية:

1. عناصر خاصة بالذات السيرية وتتمثل في المراحل التي تنطوي الذات فيها على نفســها نــاظرة ومنظور إليها وتشمل مراحل الطفولة وما بعدها وعلاقة المحيط الأسري والحوادث الخاصة التي كان لهذه الذات مساس واحتكاك بها.
2. عناصر خارجة عن الذات تظهر على شكل مواقف تجاه المحــيط والبيئــة، أفــرادا وأوضــاعا وحوادث، ويفترض أن يكون نظر الكاتب إليها موضوعيا، أي أن الأحداث توصف بحياديــة (neutrality) تامة ويحدث هذا عندما تكون الذات شاهدة على أحداث العصر.
3. عناصر داخلية / خارجية ــ لها ارتباط بالذات من جهة وبالخارج عنه من جهة أخرى، ويتمثل هذا بالصراعات التي تصادفها الذات، ويتمثل كذلك بعلاقة الذات مع البيئة التي يحيا فيها، وأثر كل منهما على الآخر، وهذه العناصر يمثل لها بالعناصر السابقة. إلا أن فصلها في مجموعة خاصة إنما لغرض الدراسة النقدية لمكونات النص، فهناك" احتمال كبير في أن يتأثر تفكــير الكاتــب بالمحيط الذي ربط الصلة به مباشرة، وقد يكون هذا التأثير متعدد الوجوه فيأخذ شكل تكيف، لكنه قد يأخذ أيضا شكل رد فعل للرفض أو للتمرد، وقد يصبح تركيبا للأفكار التي يصادفها في هذا المحيط"(2) وانطلاقا مما سبق وبناء على مفردات هذه المجموعة وتطبيقا على نص التجربة الشعرية نجد أن هناك تفاوتا في مقدار تحقق هذه العناصر في النص، فما يركز عليــه أدونــيس

---

(1) من الكائن إلى الشخص، دراسات في الشخصانية الواقعية، د. محمــد عزيــز الحبــابي، دار المعــارف، مصــر، 25/1962.

(2) المادية الجدلية وتاريخ الأدب، لوسيان كولدمان، ترجمة محمد برادة في كتاب "البنيوية التكوينيــة والنقــد الأدبي". مؤسسة الأبحاث العربية بيروت ط2، 15/1986.

يهمله غيره، وما يفصل فيه نزار يجمله غيره، فأول ما يلفت النظر هو الاختلاف في تحديد العناصر المشكلة للنص، وهذا ما يعيدنا إلى التذكير بأن نص التجربة الشعرية مصطلح لم تحدد ضوابطه بعد، لهذا فإن النص الكتابي ومرتكزاته الشكلية متغايرة، ومن ثمّ فإن العناصر تحدد وفق رؤية الكاتب في اختيار ما يدعم مشروعه الكتابي.

إن عناصر المجموعتين الثانية والثالثة تشكل عماد كل نص من نصوص التجربة، وقد تبين ذلك عند الحديث عن مبررات الكتابة ودوافعها، وستتضح العناصر الأخرى في الصفحات القادمة التي تتناول جوانب التكوين المختلفة وفعلها في الذات والنص، كما سيكون الفصل اللاحق موضحا موقف الذات من البيئة والمحيط الخارجي أفكارا وأفرادا وأشياء، يبقى أن عناصر الذات الخاصة هو الذي يعيننا حول حضور هذا المكون أو غيابه وخاصة مرحلة الطفولة والنشأة الأولى.

فالبياتي ينطلق أساسا من وظيفة حددها منذ السطور الأولى فهو لا يريد إنشاء نظرية خاصة به أو لغيره عن الشعر لكنه يريد كما قال "تحديد مكانه في نفسي"[1] وقد كتب تجربته ممثلة بمرحلة من مراحل تكوين نصه الشعري في تلك المرحلة، بدليل أنه حاول فك رموزه الشعرية في فصول من هذه التجربة، فهو مأخوذ بهذه الغاية، انه يريد التعريف بذاته الواعية الأسطورية كما وصفها في تجربته. إن طفولته مثلا لم تأخذ قدرا كبيرا من الأهمية في الكتابة مع أن لها أثرا كبيرا في تكوينه، فوصفه للحي الذي نشأ فيه يوحي بالوعي المبكر الذي نشأ عنده "لقد بدأت معرفتي بالعالم في الحي الذي نشأت فيه ببغداد بالقرب من مسجد الشيخ عبد القادر الكيلاني وضريحه، وهو أحد كبار المتصوفة، كان الحي يعج بالفقراء والمجذوبين والباعة والعمال والمهاجرين من الريف والبورجوازيين الصغار، كانت هذه المعرفة هي مصدر ألمي الكبير الأول"[2]. وإن مصدر الألم عنده يكمن في هذه الطفولة المعبرة التي عاشها، فهو وإن وصف الآخرين بهذا التنوع السكاني والطبقي يبقى فردا من أحدى هذه الطبقات ولعل ألمه ومعاناة الفقر عنده أسقطها على الآخرين فكانت هذه المعرفة بذرة الوعي والإحساس بالطبقية والظلم وكأنه يشير بهذا الألم الكبير إلى الرغبة المكبوتة في طفولته للتمرد على هذا الواقع وتغييره، ويرى أحد الباحثين "أن البياتي يريد بعض التعويض عن طفولته الواقعية المرفوضة بالانحياز إلى "الطفولة المناضلة" والتعامل معها على أنها رمز للنقاء

(1) تجربتي الشعرية/9.

(2) م. ن./15.

والطهر"[1]. وفي الوقت الذي يحدثنا عن طفولته نجدها (طفولة أسطورية) وليست طفولة واقعية، فهو يخبرنا عنها بأنها طفولة حكمت عليه بالصمت والرحيل، إنها طفولة تخبر عن مستقبل هذا الطفل والصمت الذي حكم به من حيث الاضطهاد والاغتراب والرحيل وهو (النفي) الذي طالما أثقل نصوصه النثرية والشعرية به.

وكما تختفي تفصيلات الطفولة من النص فإن بقية العناصر الخاصة تختفي كذلك فلا نعثر في النص على حديث عن أسرته التي احتضنته وبيته وزواجه، ولعل هذا الغياب منطقي في نص لم يكتب أساسا لسيرة ذاتية مخصصة، ولهذا السبب عاد البياتي مرة أخرى للحديث بشكل أكثر قربا من السيرة الذاتية عندما سبر غور الفجوات التي كانت في نصه (تجربتي الشعرية) فتحدث عن طفولته وبيئته وعلاقاته، وحبه الأول، وأسرته التي أحاطت به، فهو قد استطاع في نص آخر غير تجربته الشعرية من إكمال مراحل حياته أو إعادة النظر في تأليف وتنسيق هذه المراحل، وهذا ما نلحظه بشكل واضح في حديثه عن طفولته الغريبة، وميولاته المبكرة[2].

ونلاحظ مثل هذا الغياب بشكل اكبر في نص صلاح عبد الصبور، فلا نعثر على مثل هذه المكونات أساسا في نصه، فعلى الرغم من الإيهام الذي يمارسه في عنوان سيرته الشعرية فإن الفجوة باقية بين العنوان والنص الذي يمثله، فبإطلاق كلمة (حياتي) ينصرف ذهن المتلقي إلى الاقتراب من السيرة الذاتية، ويرى د. محمد صابر عبيد أن العنوان يوحي بأن "حياتي بما تمثله من شمولية في الإطلاق ما تلبث إن تتخصص (في الشعر) لتصبح حياته الشعرية فقط إن حياته كلها شعرية"[3]ومع ذلك فإن الإبهام الحاصل من محاولة المطابقة بين النص وعنوانه يسوغ لنا معنى آخر هو أن الكاتب هنا إنما يريد أن يبين أن حياته، ووجوده ومتعته لا تكون إلا في الشعر، وعلى هذا التفسير ينتفي الإبهام فلا يطالب النص ويحاكم وفق المعنى العام، بل يفهم من خلال التخصيص الذي يضفيه الكاتب على النص، فتنتفي الحياة بمعناها السيري من النص لتغدو جملة خبرية لا تطالب المخاطب بفهمها إلا من هذا المنظور فطفولته-مثلا- تستدعى أحيانا في النص لأداء وظيفة ثانوية لموضوع آخر، فالطفولة عند صلاح ليست مقصودة بذاتها ولم يتكلم عنها لذاتها وإنما يأتي بها فقط لأن الحدث تعلق بزمنها وماثل فيها "كنت في صباي الأول متدينا أعمق التدين حتى أني أذكر

(1) البياتي، الطفولة الشخصية، وطفولة الشاعر، رزاق إبراهيم حسن، الأقلام ع8، 105/1988.
(2) ينظر سيرة ذاتية لسارق النار، رحلة في حياة عبد الوهاب البياتي، محمد شمسي، الأقلام ع6، 1982.
(3) السيرة الذاتية الشعرية/49.

ذات مرة أني أخذت أصلي ليلة كاملة طمعا في أن أصل إلى المرتبة التي تحدث عنها بعض الصالحين"[1]، وصلاح عبد الصبور كان في أنشط حالات وعيه عندما كتب تجربته، فغياب هذه المكونات مسوغ وهو واع له فقد أراد الاقتراب من تجربة ذاته مع الشعر ولم يشأ الاقتراب في نصه من الشكل السير ذاتي، ويؤكد ذلك رؤية الناقد فاضل ثامر الذي رأى أن "الكثير من فصول هذا الكتاب، وخاصة فصوله الأولى، تخرج عن كونها من ألوان السيرة الذاتية(الأوتوبيوغرافيا) إلى لون من ألوان البحث النظري والجمالي الذي يمكن أن يندرج تحت أبواب نظرية الأدب أو علم الجمال "الإستاطيقا"[2].

إن غياب المرتكزات السيرية في تجربة صلاح عبد الصبور مرده غياب الغاية السيرية أساسا، خاصة إذا أضفنا إلى ذلك سببا آخر هو الرغبة في تعجيل نشر النص ليأخذ مكانه بجانب النص الذي سبقه في نشره عبد الوهاب البياتي، فنص صلاح كان مأخوذا بمكونات التجربة التي سبقته والتي ركزت على التجربة الشعرية وليس السيرة الذاتية، فضلا عن انشغاله بقضية الإنسان في وجوده الفلسفي، مما يعني أن نص صلاح يقترب اقترابا شديدا من نص البياتي في شكله ومضمونه وربما اقترب هذا النص إلى حدود المحاكاة في الغاية والمادة السيرية.

ويقترب نص أدونيس من النصين السابقين في حيث غياب المكونات السيرية الخاصة التي تتناول الطفولة والنشأة المبكرة والبيئة الأسرية، إلا أن أدونيس كان الوحيد الذي ذكر معلومة تتعلق بزواجه من "خالدة سعيد" التي كان لها الأثر البالغ في إعادة ثقته بنفسه وربما كان لهذا السبب أثر بالغ في ذكره صراحة في تجربته الشعرية "أكتوبر تشرين الأول 1956 لحظة وصولي إلى الجهة الثانية من الجسر الذي يفصل بين سوريا ولبنان...أُذيع نبأ الهجوم على قناة السويس، كنت آنذاك مسكونا بالشعور أنني لست أكثر من ركام: كنت منكسرا، خائبا شبه يائس، كنت لذلك شبه هارب، ولم يكن في نفسي ما يجعلني أتماسك واصمد، ممسكا بخيط، إلا ضوء يجيء من جهة خالدة كنا قد تزوجنا في الشهر نفسه بعد خروجنا من السجن وقد أمضيت فيه حوالي السنة دون تهمة ومن دون محاكمة"[3] وهو لم يأت على ذكر طفولته بشكل مفصل، وإنما جاء ذكرها على هامش الحديث ولم يفصح فيها عن شيء ذي بال، إذ لم يأت ذكر هذه المرحلة إلا في لفظين طفولتي

(1) حياتي في الشعر/147.

(2) مدارات نقدية/139.

(3) ها أنت أيها الوقت/30.

وحيث ولدت ونشأت[1]، فقد جاءت الأولى في حديثه عن جبلة واللاذقية وطرطوس،حيث الولادة والنشأة ولم يكن لكلا النصين معالم تضيء لنا أو تكشف عن هذه الطفولة، فماذا يعني ذلك؟ هل يتفق مع صاحبيه : البياتي وصلاح عبد الصبور في غياب الغاية السيرية أم أن هناك هدفا آخر يسعى له اكبر من الحديث عن ذاته وخصوصياته؟

إن المتأمل في نص أدونيس يكتشف أسباب غياب الأولى في تجربته الشعرية، واحد هذه الأسباب يشير إليه عنوان التجربة، وثانيها يشير إليه مضمون الخطاب نفسه، فالعنوان يوحي باستحضار الزمن الغائب وكأنه يلتقي به من بعد غياب، كما أنه يوحي بفاعلية الزمن بالحضور أمام هذه الذات: ها أنت أيها الوقت ألقاك بعد بحث ومطاردة، ها أنت أيها الوقت تفاجئني بحضورك، والذي يعنينا هو العنوان الجانبي الذي رافق العنوان الرئيس الذي ذيله أدونيس بـ"سيرة شعرية- ثقافية"، إن هذه العبارة الأخيرة تبعد النص عن الذات من خلال انتفاء ياء النسبة التي تعود بالنص إلى المتكلم، كما في "حياتي، قصتي، تجربتي" ومن خلال انتفاء لفظ الذاتية عنها، كما أنها تنقل القارئ من حيز الأنا إلى حيز الشعرية التي تقترب من الشعر أكثر من اقترابها من الذات، وتأخير السيرة الثقافية التي ترتبط بالذات أكثر من ارتباطها بالمنجز الشعري فالحديث عن سيرة الشعر، ومادام هذا الشعر يمثل جانبا من مشروعه الحداثي المعلوم مسبقا لدى القارئ فإن الحاجة تنتفي من الحديث عن الذات الشخصية، فقد ذابت هذه الذات في هذا المشروع وأصبح الذي يعبر عن الكاتب أكثر، ويرفع من قدره هو المشروع الشعري، فيغدو النص سيرة للشعر لا للشاعر وهذا واضح من خلال إعطاء قيمة وحجم اكبر من التدوين والحديث عن هذا الشعر، وقد أكد ذلك أدونيس في حوار له في مجلة "أصوات" حيث وضح أن نص هذه التجربة التي نتحدث عنها الآن تمثل جانبا واحدا من سيرته وهو الجانب الثقافي ويبقى الجانب الشخصي الذي تحدث عنه في هذا الحوار"أنا اكتب سيرة حياتي الثقافية والشخصية وقد أنجزت جزءا يتعلق بسيرتي الثقافية وبقي هذا الجزء الذي أتحدث عنه الآن، لأن هذا، يستدعي مرحلة انفراد وعزلة حتى يستطيع الواحد أن يتذكر الأشياء المهمة، الآن أنا حكيت هيكل فقط، أما النبض والحرارة والتفاصيل الصغيرة التي عملت الهيكل أعتقد أن هذا كله نسيته أو أهملته أو لا يوجد جو أحكي فيه"[2]، وبما أن المبدع

---

(1) م.ن/26، 36

(2) طراوة الدهشة وتفتح الأسئلة حول تجربة أدونيس الشعرية، حوار عبد العزيز المقالح بمجلة "أصوات"، السيمن، ع2، 48/1994.

يقوم بنتاجه الإبداعي فإن الدوران حول هذا الإبداع يبعث القارئ على الاعتراف به مبدعا متفردا أكثر من الحديث عن الذات الشخصية الذي يقوم على ادعاء الأفضلية بصورة أو بأخرى.

ويقف نزار قباني متميزا بين كتاب التجربة الشعرية، إذ استطاع تغطية مرتكزات السيرة الذاتية في تجربته الشعرية، فقد كان نصه أكثر اقترابا من السيرة الذاتية بالشمولية التي دون بها حياته إنسانا وشاعرا، ولهذا كان عنوان تجربته موضحا ذلك المضمون، فهي قصة منسوبة إليه، فكيف استطاع أن يستوعب هذه المكونات وينتج نصا ساحرا "قصتي مع الشعر"؟ ويمكن التوصل إلى أسباب عدة جعلت من نص نزار أنموذجا للسيرة الذاتية وتتمثل هذه الأسباب بما يلي:

1. إفادته من النصوص التي سبقته، فمن المعلوم أن " قصتي مع الشعر" قد سبقت بنصين هما "تجربتي الشعرية" و "حياتي في الشعر" مما يعني أن نزارا قد تلافى النقوصات التي قد يكون وجودها أمرا لابد منه في كل عمل رائد.
2. قدرة نزار الكتابية واسترساله في الحديث عن جزيئات الأحداث، وإيمانه بأن هذه الجزيئات لا تقل أهمية عن الكليات إذا أحسن الكاتب عرضها.
3. رغبته في الاقتراب من القارئ أكثر بعدما رأى أن نصوص التجربة السابقة مثقلة بالغموض والإبهام، فهو يحرص على أن يكون نثره كشعره جسرا طرفه عنده وطرفه الآخر عند الجمهور "إن ثلاثة أرباع شعرائنا الحديثين يمارسون عن قصد منهم أو عن غير قصد، إقطاعا فكريا وشعريا جعلهم منفيين خارج أسوار الذوق العام، حوّلهم إلى كائنات خرافية تتكلم لغة أخرى"[1].

ثانيا : مكونات الذات السيرية :

1. المكونات الاجتماعية:

تشكل الظروف الاجتماعية المحيطة بالإنسان مكانة مهمة في تأثيرها على الشخصية، وإفادتها منها، من خلال تنوعها وصورها، والتأثر بهذه الظروف سواء كانت أحداثا أم بيئة، أمر حاصلة لا محالة وليس بوسعنا إغفاله،فالإنسان يكتسب خبرته من المحيط الذي حوله، ويتنوع تأثير هذه الظروف عليه سلبا وإيجابا، إذ أن الموقف من هذه الظروف يحتم موقفا محددا تجاهها، مما يعني أن انسجاما أو تنافرا قد يحدث تجاهها.

(1) قصتي مع الشعر/158.

والمكونات الاجتماعية يمكن أن تندرج تحتها عوامل التكوين والوراثة الأولى، كما يدخل ضمنها المحيط الأول للإنسان، وهو الأسرة، ثم يأتي بعد ذلك أثر المكونات الخارجية التي تنأى عن الذات، ولكنها تبقى حاضرة في تأثيرها على راحل لاحقة لمرحلة الطفولة التي تحاط بدورها وتخضع لسلطة العوامل القريبة منها المنبثقة من جو الأسرة، إذ "أن الفصل القاطع بين الوراثة والبيئة لم يعد أمرا مقبولا علميا في الوقت الحاضر"[1]،وإنما تتكون الشخصية من هذا التكامل الذي يجمع الصفات الموروثة عن الآباء، والتي لا تقتصر على العناصر الفسيولوجية، وإنما تتعداها إلى عناصر أخرى معنوية، كحب التعلم والمثابرة والجد، وكذلك السمات السلوكية من غضب أو حب أو كره... الخ، كما يضم هذا التكامل العوامل البيئية المحيطة بالفرد والتي تشمل الظروف الاجتماعية والاقتصادية للأسرة المحيطة والمجتمع الذي تعيش في ظله هذه الأسرة، ولهذا فإن "كل طرق المعرفة التاريخية والاجتماعية والأنثروبولوجية تثبت أثر البيئة في كونها ذات أثر فعال في سلوكنا وأفهامنا، ومزجها "بدينامية" المجتمع الذي نعيش فيه"[2].

ولكل عامل من هذه العوامل عناصر خاصة به، تسهم في بناء الشخصية، وعلى قدر توفر ظروف ومكونات سليمة، تنشأ الشخصية نشأة متوازنة، وتتأثر سلبا حال كون هذه الظروف غير قادرة على توفير المناخ التربوي الملائم لها، وبمجموع هذه العناصر تتكون الشخصية تكوينا سليما، مما يعني أن "سمات شخصية فرد ما، هي نتاج التفاعل المستمر لتكوين الفرد البيولوجي والنفسي مع العوامل المادية والاجتماعية والثقافية التي تحيط به في حياته، بل إنه يندر إرجاع سلوك معين أو اتجاه أو قيمة معينة إلى عامل واحد من العوامل المحددة"[3]. وعندما ندرس حياة إنسان مميز عن الآخرين وآثاره التي خلفها وراءه، لابد لنا من وقفة نتبين فيها العوامل التي أثرت في النشأة الأولى وكونت السمات النفسية والاجتماعية باعتباره إنسانا قبل أن يكون شاعرا، فهذه المكونات لها الأولوية، ولها السبق في الحضور في النفس الإنسانية وسلوكها، والسيرة الذاتية من أهم أبحاثها هو هذا الجانب الخاص بالعوامل الوراثية والبيئية التي أثرت في صاحب السيرة.

وسنحاول الوقوف على جانبين مهمين من هذه العوامل، وذلك لأنهما يشكلان الأساس التكويني في المراحل الأولى، كما أن هذين العاملين قد تطرق إلى الحديث عنها أصحاب التجربة

---

(1) الثقافة والشخصية. د. عاطف وصفي، دار المعارف، مصر، ط2، 105/1977.

(2) فلسفة الالتزام /73.

(3) الثقافة والشخصية/127.

الشعرية وهذان العاملان هما: العامل النفس، والمحيط الأسري.

أ. المؤثرات النفسية:

يحاول الفنان أن يبرز جوانب خاصة من حياته توارثها ونشأ في ظلها، وهذه الجوانب قد يتعامل معها الفنان متفاعلا معها، ومقرا بآثارها، وقد لا يفعل ذلك، وفق رغبته في إبراز هذه العوامل أو إخفائها، إذ قد يغفل هذه العوامل مبدع يرى أن النتاج الإبداعي والعبقرية هما نتاج الفرد الذي كافح وعانى، وخبر الحياة وتجاربها، وعلى العكس من ذلك نجد مبدعا آخر يرى لهذه العوامل أثرا بالغا في الأهمية، وهو يرى أن إقراره بهذا إنما هو سر تفرده، ليلقي في ذهن المتلقي أن الإبداع ليس بالأمر الهين، وليس مما هو مقدور عليه لكل إنسان، وفي كلا الموقفين تتحقق الغاية من هذا الإغفال أو الذكر، وهي تفرد الذات السيرية، فهي تتفرد إما بسبب عوامل خارجية وربما أسطورية، أو بعوامل داخلية ذاتية انبثقت من تجربته المتفردة الذي كان هو سببا رئيسا في إنضاجها. فالبياتي يحاول أن يضفي نوعا من الصعوبة على عملية الإبداع، ويبعد التصور الذي يرى أنها مشاعة لكل أحد، ويرى أن ميله إلى قول الشعر، إنما كان بسبب وجود عوامل نفسية خاصة انجبلت به وهي التي حرفت اتجاهه وركزته في الشعر، لأن "هذا الشكل أقدر على التعبير عما يجيش بصدري من قلق ومشاعر، أكثر مما يتفاعل في عقلي من أفكار، كما كان تكويني النفسي من أساسه: الرؤية الشاملة للأشياء، والنفاذ إلى جوهر الأشياء الصغيرة التي هي مادة الشعر وينبوعه، وهكذا كان الشعر أكثر ملائمة لحركة نفسي الداخلية وأقرب إلى رغبتي في ضغط الأفكار والأحاسيس وتجسيدها"[1].

وإذا كان تكوينه النفسي قادرا على تفسير ميله الأول للشعر، فإنه في الوقت ذاته غير قادر على تفسير ميله الشعري تجاه الأفكار التي التزمها في واقعه وفي شعره، مما جعل شعره باذخا بهذه الأفكار التي يتبناها اتجاهه الفكري وانتماؤه.

والبياتي لم يوضح لنا زمن بداية قوله الشعر، إلا أن كلامه يشير إلى منتصف الأربعينات، عندما قدم لأول مرة إلى بغداد عام 1944، ولعل هذه الرؤية الشاملة للأشياء هي أثر من مكونات لاحقة، وليس من مكوناته الأولى منذ النشأة، وذلك لأنه في هذا الوقت كان قد قارب الثامنة عشر من عمره، وليس من السهولة أن تتكون ذاته وتفهم الأشياء على هذا النحو وبمثل هذه الدقة، وهو

(1) تجربتي الشعرية/13.

في هذا السن، إلا إذا كان هذا الوعي الحاضر هو الذي يتحدث، أو أن هذا الوعي هو الذي فسر ذاته الأولى في ذلك الوقت، وفق ما مالت إليه نفسه ورغبته، ومع هذا فإن هذا التكوين يحاول البياتي أن يدخله ضمن لعبته الأسطورية التي مارسها في طفولته ورحلاته، فهو منذ البداية واع لما حوله، ولعل ابتداء وعيه بهذه الأشياء، إنما كان بعد صدمته بالمدينة التي خلخلت موازينه ورجّت ماءه الراكد، فابتدأت مرحلة جديدة، لا تخلو في وصفها من مؤثرات المرحلة اللاحقة لها وهي مرحلة الكتابة واستحضار التجربة.

أما نزار قباني فقد نشأت عنده رغبة في تقمص دور يناسبه" في السنة العاشرة عمري كنت أبحث عن دور مناسب ألعبه" [1]، وكأن إحساسا مكبوتا يدفعه إلى التنفيس عن هذه المكبوتات وقد مرت طفولته بمراحل عديدة في التعبير حاول فيها أن يجد ذاته، فصاحبته في سنته العاشرة حالة غريبة يقول عنها " كنت أشعر بأصوات داخلية تدفعني لأن أقول شيئا أو أفعل شيئا، أو اكسر شيئا، شهوة كسر الأشياء هذه أتعبتني وأتعبت أهلي"[2] فهي حالة تعبير عن هذه الحركة في داخل نفسه والتي ترفض ثبات الأشياء وسكونها، فهي رفض لكل شيء قار"كانت الأصوات في داخلي تتساءل لماذا يبقى الشيء على حاله؟ لماذا لا يغير حجمه؟ لماذا لا يغير اسمه؟ لماذا يبقى المقعد قاعدا، والشجرة مستقيمة، والطاولة بأربعة أرجل؟"[3] وعلى الرغم من عدم منطقية وواقعية هذه الأسئلة..إلا أنه يوردها هنا لتكون إضاءة كاشفة لما بعد، فهو يؤسس تصورا عند القارئ يحيله إليه في فهم طبيعة الخروج الإبداعي الذي مارسه نزار قباني، بعد أن مارسه في حياته الواقعية، وشخصية نزار المجبولة على الرغبة في التغيير والديناميكية الرافضة لكل استقرار وسكون، هي التي جعلته ينتقل من دور إلى آخر،حتى تسنى له قول الشعر فتناسقا معا فقد اجتاحته في هذه المرحلة، وهو في الثانية عشر من عمره، حيرة في التعبير عن هذا المكبوت، ومارس الرسم بأنواعه، إلا أن هذا الدور لم يناسبه "فقد كان الرسم نزوة، ولم تستطع لوحاتي أن تمتص ذبذبات نفسي"[4]وبعد سنتين "سكنني هاجس الموسيقى، ظننت أن عالم الأصوات أرحب وأغنى، وأنه– بخلاف عالم الخطوط– يستطيع أن

---

(1) قصتي مع الشعر/57.
(2) م.ن /57.
(3) م.ن/57.
(4) قصتي مع الشعر /59.

يكون باب الخلاص"[1].

ومع أن صلته قد انقطعت بهذين الفنين.. إلا أن أثرهما كان واضحا في شعره "وإذا كانت تجربتا الرسم والموسيقى قد فشلتا وانتهتا بالخيبة، فإنهما لعبتا بعد ذلك دورا أساسيا في تكوين الفني، وفي تشكيل لغتي الشعرية"[2]. في مقابل هذه الصورة التي تعطي للجبلة فضل وجود العامل النفسي عند هؤلاء الشعراء، نجد صورة أخرى لعامل نفسي نابع من الذات المكافحة، وليس بفضل عوامل خارجية عن الذات، ويتمثل هذا العامل في طبيعة الإصرار وطول النفس من اجل تحقيق هدف قد حققه صاحبه، فهو يسعى له ويكافح للوصول إليه، فيضرب لنا مثالا على ذلك.

فمن المعلوم أن أدونيس لم ينل فرصة التعلم في المدارس حتى بلغ الثالثة عشر من عمره، مما يعني أن غيابا للدراسة الرسمية والمنهجية قد دام كل هذه السنوات، فيبدأ مشواره بقراءة نصوص من الشعر الفرنسي بغية تقوية البداية التي تعملها "سأقرأ بالفرنسية،وسأقرأ الشعر الأكثر شهرة، هكذا بدأت بديوان "أزهار الشر" لبودلير- ليتني احتفظت بالنسخة التي استخدمتها، لأرى فيها العناء الذي كابدته، استخرجت معاني كلماته تقريبا من المعجم، كانت كل صفحة من هذا الديوان شبكة من الكلمات الفرنسية والعربية"[3]، ولكي يتضح هذا الجهد وهذه المعاناة، يكفي أن نعرف أنه لم يقض في مدرسة البعثة العلمانية الفرنسية غير سنة ونصف لا غير، وهي فترة لا تكفي لتأسيس لغوي يستطيع صاحبه الدخول إلى أفكار بغير لغته، فضلا عن أدبها، بل لأدب أعظم كتابها،

ب. المؤثرات الأسرية:

للأسرة فضل كبير في التكوين السلوكي، وفي زرع مبادئ الأخلاق وأساسيات التعلم. وفي محضن الأسرة تتحدد نفسية الفرد ورغباته الأولى، وقد يبقى أثر هذا التكوين زمنا طويلا يلازم الفرد ويؤثر فيه، وفي إنتاجه، ومعطيات حياته.

ولأن التجربة الشعرية تركز على النتاج الإبداعي ومكوناته الثقافية، بشكل خاص، فإن آثار هذه المكونات الاجتماعية والأسرية بشكل خاص، قد لا تتضح في هذا النص، لضمور الجانب الذاتي الحياتي للفنان في تجربته الشعرية بخلاف النص السيري العام الذي يعطي أهمية بالغة لوجود هذه المكونات وآثارها على الحياة الشخصية له.

---

(1) قصتي مع الشعر/60.

(2) م.ن/60.

(3) ها أنت أيها الوقت/28.

إن البيت والأسرة عاملان مهمان من عوامل التكوين السلوكي والحياتي، وليس من الضروري أن يتوفر النص هنا على الحديث عن الآثار السلوكية لهذه العوامل،لأن صاحب التجربة لا يرى ضرورة الاقتراب من هذا الجانب الحياتي الخاص في نص وضع لغاية غير الغاية الأساسية في السيرة الذاتية العامة، فالذي يعنيه من هذه المكونات الأسرية هو ما كان له أثر في تكوين ذاته الإبداعية ونتاجها الشعري.

وليس من المستغرب أن يلقى هؤلاء المبدعون رعاية خاصة من ذويهم تؤهلهم لقول الشعر على الرغم من طبيعة الزمن الذي نشؤوا فيه، حيث كان يعج بالفقر والحاجة من الناحية الاقتصادية، وبالفوضى الاجتماعية والسياسية التي كانت مخيمة على هذه البيئة، بسبب وجود المستعمر الذي فرض سيطرته واحكم قبضته على البلاد، وخنق حريات أفراده، وتعمد ديمومة حال الفقر والتيه والتخلف، لأنها وسيلة فعالة تديم وجوده.

إن هذه المكونات تتوزع كحال المكونات الأخرى بين الحضور والغياب، وإن كنا نرى ضرورة الحديث عن أسباب هذا الحضور أو الغياب في السيرة الذاتية الشعرية، لأن انتفائها في النص يفرض علينا وعلى الكاتب أولا أن يحدثنا عن عوامل أخرى كان لها نصيب وافر في عملية التكوين، فيفرض علينا غياب دور هذا المكون في تجربة البياتي وصلاح عبد الصبور أن نتناول دراسته في النصوص التي تحدث فيها أصحابها عن أثر المكونات الأسرية في شخصياتهم، ونتاجهم، وقد تمثل هذا الحضور عند الشاعر نزار قباني بشكل كبير، وعند أدونيس بدرجة اقل.

كان نزار قباني محاطا بأسرة أسهمت بشكل واضح في صقل موهبته الشعرية وحساسيته وتذوقه الجمالي للأشياء، فقد نشأ في أسرة مترابطة ومتآلفة مكونة أب وأم وإخوة وأخوات، مما يعني ذلك استقرارا أسريا ومن ثمَّ نفسيا قد نشأ فيه، " في التشكيل العائلي كنت الولد الرابع بين أربع صبيان وبنت هم المعتز ورشيد وصباح وهيفاء، أسرتنا من الأسر الدمشقية المتوسطة الحال، لم يكن أبي غنيا ولم يجمع ثروة، كل مدخول معمل الحلويات الذي كان يملكه كلن ينفق على إعاشتنا، وتمويل حركات المقاومة الشعبية ضد الفرنسيين"[1]. فنزار هنا يستشعر هذا الدفء ويعيش به من خلال هذه العائلة المستقرة، ولعل ما ساعده على ذلك هو دوام مكثه في البيت وتعلقه به، لأنه ارتبط بالجمال الذي استحوذ على مشاعره، فقد كانت الدار التي تعيش فيها هذه العائلة، تبعث فيه

---

(1) قصتي مع الشعر/29.

إحساسا بالجمال والمتعة "هذا البيت الدمشقي الجميل استحوذ على كل مشاعري وأفقدني شهية الخروج إلى الزقاق، كما يفعل كل الصبيان في كل الحارات، ومن هنا نشأ عندي هذا الحس "البيتوتي" الذي رافقني في كل مراحل حياتي"[1].

ولا يخلو الفرد من كونه فردا في مجموعة تمثل المحيط الذي حوله، والذي قد يكون هو الجو الأسري أو الجو المدرسي، أو جو العلاقات الاجتماعية التي تحيط به وتقترب منه..إلا أنه "يتفق الرأي على أن الأسرة أهمها جميعا في تكون الشخصية"[2]، فالجو الأسري هو الذي يولد نمطا سلوكيا وعاطفيا وحتى فكريا في أفراده، ويتطلع الفرد ويتأثر بهذه المحددات التي تكونه، ويضطر للعيش في ظلها، وقد ينتقي هذا التأثر إلى وقت معين، قد يتجاوز الطفولة، ولربما بقي أثره حاضرا في الفرد مدة حياته، ولا يستطيع الفكاك عنه نظرا لعمقه وفاعليته في نفسه-كما رأينا عند نزار- إذ قد يصطدم الفرد بحوادث مفاجئة،ليست طبيعية في هذا الجو الأسري، فتولد عنده موقفا محددا ونظرة جديدة تجاه الأشياء، فالموقف الذي كان انعطافة وصدمة له في زمن التكوين يأسره ويوجه نظرته تجاه ما حوله ويبقى أسيرا للأسباب التي ولدها هذا الموقف، ولعلنا نجد عند الشاعر نزار قباني موقفا يؤكد ما ذكرناه، فمما هو معلوم أن موضوع الحب قد أخذ حيزا كبيرا في نتاجه الشعري، حتى أصبح علامة دالة في أدبنا المعاصر، وإذا كان القراء قد اختلفوا في تحديد مبررات هذا المسلك وأسبابه، فإن الشاعر نفسه يعطينا إضاءة حقيقية ومهمة في فهمنا لهذا الاتجاه الذي سلكه في شعره، ففي فقرة من سيرته عنون لها بـ "الحب" يطالعنا بالحديث عن تاريخ أسرته التي يولد الحب مع أطفالها كما يولد السكر في التفاحة[3]. والتي أدمنت الحب.. إلا أن أهم حدث في هذا الموضوع هو حادثة انتحار أخته. "كل أفراد الأسرة يحبون حتى الذبح، وفي تاريخ الأسرة حادثة استشهاد مثيرة سببها العشق، الشهيدة هي أختي وصال[4]. قتلت نفسها بكل بساطة وبشاعرية منقطعة

(1) م.ن/34.

(2) الثقافة والشخصية/11.

(3) قصتي مع الشعر/70.

(4) لم يذكر نزار أخته هذه عندما تحدث عن عائلته، مع انه شهد حياتها وموتها، فقد يكون إهمالها لأنها غائبة واقعيا، وقد تكون وصال هي نفسها هيفاء أخته الوحيدة، فغير اسمها في النص ليتلاءم مع القصة التي يرويها خاصة أن هذا التغيير لا يؤثر على حقيقة الخبر.

النظير،لأنها لم تتزوج حبيبها، صورة أختي وهي تموت من اجل الحب محفورة في لحمي"[1]. ولا يشير نزار إلى هذا الحادث بشكل مفصل، فـ(لربما) كان للحادثة أسباب أخرى أغفلها واكتفى بهذا الحديث المجمل ليضفي على الحادث غرابة وشاعرية اكبر، كما أنه لا يشير إلى من يقف وراء عدم اقترانها بمن تحب، إنه أخذ الحديث بعمومه ليتسنى له تأويله وتفسيره بما يتوافق مع ما يريد إبرازه، وقد تكون جزيئات هذا الحادث لا تستحق الذكر، أو قد تكون مستحقة لذلك، إلا أنها قد تفقد الحدث جماله ورومانسيته، ويبقى نزار حائرا في تفسير عكوفه على شعر الحب: "هل كان موت أختي في سبيل الحب، أحد العوامل النفسية التي جعلتني أتوافر لشعر الحب بكل طاقاتي، واهبه أجمل كلماتي هل كانت كتاباتي عن الحب، تعويضا لما حرمت منه أختي وانتقاما من مجتمع يرفض الحب، ويطارده بالفؤوس والبنادق؟ إنني لا أؤكد العامل النفسي ولا أنفيه، ولكنني متأكد من أن مصرع أختي العاشقة، كسر شيئا في داخلي، وترك على سطح بحيرة طفولتي أكثر من دائرة، وأكثر من إشارة استفهام"[2]، وفي هذا النص يشير إلى أن الظروف الاجتماعية كانت سببا وراء موت هذا الحب، خاصة إذا علمنا انه في مجتمع الثلاثينات وفي مدينة دمشق المحافظة الورعة –كما سماها– حيث يكون لهذه المواضعات الاجتماعية فاعلية في حياة الناس، ولكننا عندما نقرأ لنزار نجده يتلاعب بالألفاظ ويسحرنا بكلماته مما يعني أننا لا نسلم دوما بجدية أقواله، وقصيدتها المعنوية، فالانتحار مثلا قد يأخذ معاني متعددة وصورا متنوعة، إننا إزاء قوله: "لا أزال أذكر وجهها الملاكي وقسماتها النورانية، وابتسامتها الجميلة وهي تموت"[3]، لا نسلم بأن عملية انتحار أزهقت روحها إرديا ، بل يمكننا أن نفترض أيضا بأنها امتنعت عن الطعام والشراب، أو أصابها الحزن والكآبة التي أودت بحياتها، ولكن هل كان هذا التأويل– لو صح– قادرا على نقل الحالة الشعورية إلى القارئ وتأثيرها فيه؟.

إن هذه الحادثة ساهمت في تكوين الجانب النفسي الذي ظهر في شعره، ويمكن لهذه الحادثة أن تفسر مساحات محددة من شخصية نزار، لأنها تفسر الموقف الشعري الذي برز عنده فيما بعد، فهذه الظاهرة– عكوفه على شعر الحب– قد شغلت كل من تطرق إلى شعر نزار، فكان لابد للشاعر أن يدلي برأيه– وفق ما يراه تفسيرا لهذه الظاهرة.

---

(1) م.ن/71.
(2) م.ن/71-72.
(3) م.ن/ 71-72.

وحتى يعطي نزار صورة متكاملة ومستوعبة لحياته الأسرية، نراه يعرج في الحديث إلى ركني البيت، والده ووالدته، وقد كان لكل واحد منهما طبيعة خاصة تتصادم وتتقاطع أحيانا، ولكن هذا التقاطع كان سببا آخر في تنوع ذاته وشخصيته، ونتاجه الشعري.

فشخصية أمه كانت تمثل عنده "ينبوع عاطفة يعطي بغير حساب، كانت تعتبرني ولدها المفضل، وتخصني دون سائر إخوتي بالطيبات، وتلبي مطالبي الطفولية بغير شكوى ولا تذمر"[1]، فهو إذن ولد مدلل أثير عند أمه، ولعل هذه الرعاية الأمومية، وطول مكثه في البيت يشكلان عاملا آخر يمكن أن نرجع إليه ميله نحو موضوع "المرأة" ومن ثم "الحب"، فقد تركت هذه الرعاية في نفسه أثرا لم يندرس رغم طول البعد وكثرة الأسفار، فكانت أمه مصدر عاطفة ينهل منها ويحبو في رياضها، مما ساعد ذلك على تكوين هذه العاطفة والميل نحو المرأة في أي صورة تمثلت إذ أن مرحلة فطامه وانفصاله عنها لم تتم إلا في وقت متأخر "وقد كبرت وظلت في عينيها دائما طفلها الضعيف القاصر، ظلت ترضعني حتى سن السابعة وتطعمني بيدها حتى الثالثة عشرة"[2]، إن هذه المعلومات التي يسردها نزار تعطينا تفسيرا آخر يترابط مع ما قبله، فالفطام الحقيقي تم إذن في سن الثالثة عشرة، مما يعني أن أثر والدته عليه قد طغى على مراحل طفولته ومراهقته، ومن ثمّ فإن ما زرعته هذه التربية البيتية كان له أثر بالغ في تكوينه وميله الاجتماعي وعكوفه على هذا الموضوع.

ومقابل هذه التربية البيتية المغمورة حبا وعاطفة نجد صورة الأب الذي كان أكثر صلابة وثورية "كان تفكير أبي الثوري يعجبني، وكنت أعتبره نموذجا رائعا للرجل الذي يرفض الأشياء المسلم بها، ويفكر بأسلوبه الخاص"[3]، إن نزار هنا قد تمثل -سمات والده وتأثر بها- هذا إذا تجاوزنا أنه في هذا النص ينطلق من شخصيته لوصف والده – فاجتمع له جانبان، جانب الأم الذي يمثل العكوف على الأشياء والسكون إليها، وجانب الأب الذي يمثل الخروج والحركة المستمرة، فأسهم كل منهما في تكوين ذاته الشعرية موضوعا وطريقة، فتأثير والدته قد اقتصر على التكوين العاطفي "أما على الصعيد الفكري فلم يكن بيني وبين امي نقاط التقاء"[4]. فهي إذن قد وفرت له مادة شعره- في الحب- أما والده قد أنشأ فيه دافع الخروج المستمر والبحث عن أرض جديدة "وإذا

---

(1) قصتي مع الشعر./73.

(2) م.ن/73.

(3) م.ن./76.

(4) قصتي مع الشعر /76.

كان طفل يبحث خلال طفولته عن فارس، ونموذج وبطل، فقد كان أبي فارسي وبطلي، ومنه تعلمت سرقة النار"[1]. إنه من الطبيعي أن يقتبس من أمه ما انجلبت عليه المرأة عموما، ومن والده كذلك ما يتصف به كل رجل عموما . مما يعني هذا أن الظروف المحيطة له كانت مثالية، وهذه المثالية هي التي جعلت منه شاعرا فذا من منظور نفسه أولا، وفي نظر القراء ثانيا، إنه هنا يملي على قارئه الفهم الذي يريده لشخصيته، وشعره، ولا يتركه حائرا بين تفسيرات قد تبتعد عن الحقيقة، أو قد لا يرتضي عنها الشاعر " إني لأتذكر وجه أبي المطلي بهباب الفحم وثيابه الملطخة بالبقع والحروق، كلما قرأت كلام من يتهموني بالبورجوازية والانتماء إلى الطبقة المرفهة والسلالات ذات الدم الأزرق"[2].

ولا نجد مثل هذا التفصيل المستوعب لدور الأسرة عند بقية الشعراء الذين ندرس سيرهم، وإذا ما حدثنا أحدهم عن ذلك، فإنه لا يعدو أن يكون حديثا عاجلا مقتضبا لا تتضح فيه آثار هذا المحيط عليه، ونعود بالقول إلى أن انتقاء هذا الحديث لا يعني حقيقة غياب تأثير هذه الظروف، إذ لا يصح لنا في مثل هذه الحالة أن ننهج أحادية في تفسير الظواهر، ونحن هنا نتعامل مع سيرة لإنسان، وسنرضى اضطرارا بما يقدمه لنا صاحبها من معلومات.

فأدونيس يشير إلى دور والده في تنشئته، فقد اعتنى بتربيته، ولفت نظره إلى الشعر العربي القديم وتلمذه عليه يقول عنه "به انجبلت طفولتي الأولى في القرية، وذلك بتوجيه أبي وسهره على تربيتي"[3]، فقد كان هذا الأب يرى ضرورة استكمال التربية بشقيها: الديني والثقافي، ولعل هذا التوجيه كان ضرورة تقتضيها طبيعة الدراسة آنذاك، إذ أن هذا الأب لم يكن شاعرا وإن "كانت الحياة شعره الأول والأساس، أما شعره بالكلمات فكان عنده هامشيا غير أنه كان قارئا للشعر وبصيرا في اللغة العربية وأسرارها"[4]،مما يعني أن والده كان رجل دين، أو لنقل إنه ينتمي إلى أسرة متدينة، وفي الغالب عند أمثال هذا الأب امتزاج الشعر وعلوم العربية بالقرآن الكريم وتحفيظه، ولهذا فإن أدونيس يخبرنا عن والده بقوله "علمني القرآن وتجويده"[5] فضلا عن الشعر، وقد استظل

---

(1) م.ن/76.
(2) م.ن/30.
(3) ها أنت أيها الوقت/26.
(4) م.ن/26.
(5) طراوة الدهشة تفتح الأسئلة/35.

برعاية والده ثلاثة عشر عاما تقريبا، يدرس عنده قبل أن يغادر القرية ويتعلم القراءة والكتابة على يديه، وفي هذه السنوات كان يتعود على الثقة بنفسه والوصول إلى الأحكام والمواقف بتفكيره الخاص.وكان هذا مما جناه من تربية والده له، وهو لا يذكر هذا في تجربته الشعرية، ولكنه يشير إليه في نص آخر "أبي لم اعرفه إلا بعد أن مات ، أبي اكتشفت فيه أنه كان صديقا لم يكن أبا لم يقل لي إطلاقا افعل هذا ولا تفعل هذا في كل حياتي معه، والتي كانت قصيرة جدا، لكن لا أنكر أنه كان يقول لي، فكر وقرر، اعمل ما تشاء بعد ما تدرسه"[1]، إن كلام أدونيس هنا يثير مسائل متعددة، فهو في الوقت الذي يعترف بأثر والده عليه نراه يحدد هذا الأثر في الحرية التي كان يعطيها له والده مما يعني أن هذه الذات قادرة على اتخاذ المواقف المناسبة في الظروف المختلفة، إذ أنها تعطى بعد التأكد من قدرة آخذها على الانتفاع بها، فوالده أثّر في كينونته، إلا أن شخصيته قد كونتها ظروف أخرى غير والده، وهذا ما يؤكد عليه أدونيس في التركيز على المكون الذاتي المكتسب الذي كان رائده.

2. المكونات الثقافية:

أ. الأدب العربي القديم:

من الطبيعي أن يكون الأدب العربي القديم معينا أساسيا للشاعر العربي الحديث، بل إن الغريب والشاذ أن يكون الأمر خلاف ذلك، فالشاعر يكتب باللغة التي يكتب بها سلفه، ويزن شعره بالميزان الذي قام عليه الشعر العربي، وإن تنوع هذا الميزان واختلف فيما بعد – كما أن هوية الشاعر المعاصر تمتد لتتصل بالشاعر القديم، فهو في هذه الحالة نقطة انطلاق جديدة ضمن تاريخ حافل يمتد عمقا في التاريخ.

ويشكل الأدب العربي مادة أساسية في تكوين الشاعر، وتتساوى هذه المادة في أهميتها عندما تكون عنصرا أوليا في التكوين، أو عندما تكون عنصرا متأخرا للشاعر بعد اكتسابه لخبرات جديدة تمده بها قراءاته وتجاربه في الحياة، وعليه فلا يمكن إغفال هذا الماضي، مهما تعمقت أول الشاعر الحديث بحاضره، فالعودة إلى هذا الأدب تحقق له أهدافا مثل استكمال النقص المعرفي بهذا التراث الشعري، وسد الثغرات المتولدة عنده، وهي تعبر كذلك عن رغبة العودة إلى هذا الماضي– لقيمته عنده– ولالتصاقه بهذه الجذور، كما أنه لا يمكن إغفال عامل مهم لهذه العودة، يتعلق هذا

---

(1) م.ن/38-39.

العامل بموقف القراء. الذين ينتمون إلى هذا الأديب. فالقارئ يستهجن الانقطاع عن الجذور، وهي مازالت تغذي أغصان الحاضر، بما امتلكته من ديمومة وحيوية، فيكون إذن هذا الرجوع إما مظهرا لحقيقة موقف الشاعر من هذا الأديب، وهو موقف الانتماء إليه، أو مظهرا لعودة طارئة لتفادي هذا الموقف إزاءه من طرف القراء الذين يفترض به مخاطبتهم وعدم تجاهلهم، وعلى الرغم من الثورة على القديم التي رافقت حركة التجديد في الأدب العربي الحديث، فإن الشاعر المعاصر يبقى متأثرا بهذا الأدب شاء أم أبى– ويتمثل هذا التأثر بـ

1. الإفادة من الأنموذج الشعري القديم وإن تعدد هذا الأنموذج.
2. تجاوز هذا النموذج وعدم الوقوع في شركه، فموقفه بين مستلب أمام هذا النموذج الذي اثبت جدارته وخلوده، سواء كان هذا في مرحلة التكوين الأولى للشاعر، أو في مرحلة لاحقة. وبين رافض للنموذج من خلال تمثل شعره في ممارسات جديدة ومع ذلك فإن العودة إلى الشعر العربي، وإن بدا الشعراء المعاصرون رافضين لكثير من ممارسات شعرائه، يبقى حاضرا، إنْ في شكل النموذج، أو في روحه.

إن أول ما نلاحظه عند أصحاب التجارب الشعرية هو حضور تأثير هذا الأدب فيهم، فقد كان الأساس الثقافي الأول لهم، ولما كان الأدب العربي القديم موزعا على عصور عديدة، وفي كل عصر كم هائل من الشعراء، فإنه لابد للشاعر هنا التأكيد على نماذج أساسية شكلت أركانا مهمة في تاريخ هذا الشعر ممن لم يختلف أحد من النقاد قديما وحديثا على عبقرية هذه النماذج، فهذا البياتي يقف عند بعضها "وكان طرفة بن العبد وأبو نؤاس والمعري والمتنبي والشريف الرضي هم اكبر من أثر في من الشعراء العرب"[1] وهو باختياره لهذه الأسماء يعلل سبب اختياره ليعلم القارئ أن رجوعه إلى هؤلاء لم يكن عشوائيا وإنما كان مقصودا، لما في هذه الشخصيات من ميزات توافق مع توجهه ونفسيته " لقد وجدت فيهم نوعا من التمرد على القيم السائدة، والبحث عن أشياء لا يوفرها لهم واقعهم أو مجتمعهم أو ثقافتهم، لقد عانى هؤلاء محنة الوجود الحقيقية وعبروا عن أنفسهم بأصواتهم الذاتية لا بأصوات غيرهم"[2].

فهو هنا يلمح إلى ذاتيته ورغبته وتوجهه لحو الأشياء، فالأنموذج الذي تمثله يعبر عن محنته هو، ولا يكتفي البياتي هنا بمشاركته لهؤلاء العظماء، بل يستدرك بأن تأثره هذا لم يكن استلابا

(1) تجربتي الشعرية/18.
(2) م.ن/18.

لشخصه، بل تجاوز إلى معرفة للذات أكثر وثقة بما يملكه وحتى يؤكد شاعريته وأثره في التجديد الذي كان هو من رواده نراه يتخذ موقفا نقديا من شعر هؤلاء: "ورغم هذا فقد انتابني إزاءهم نوع من القلق حين تبينت أن لغتهم كانت لغة مصنوعة، كانت الأشياء التي يصفونها موجودة قبل وجودهم وإن كلماتهم كانت تفقد حضورها في نفسي وتتحول إلى دلالات فقدت عندهم الكثير من أصالتها"[1] فهو إذن متأثر بهم من حيث تجدد رؤاهم فقط، وإن كنا نرى هذه الأسماء ليست محصورة في هؤلاء والبياتي هنا في إقراره بأثر هؤلاء ونقده لهم يحقق غاية مزدوجة لذاته ورؤيته. فهو من جهة ينتفع بموقفهم من الوجود ومحنتهم فيه، وهذه الرؤية ركز عليها لأنها رؤيته هو، فالثورة والتمرد والنفي والاغتراب من المعاني التي حفل بها شعره، ومن جهة ثانية يقوم بتحجيم أثرهم فيه، فلا يرى فيهم إلا إعادة لنفس النموذج الشعري "لقد كان الشكل الذي أمدتهم به ثقافاتهم الشعرية، وتراثهم الشعري شكلا مصبوبا منسقا خلفته رؤى واحتياجات ومفاهيم وجدانية وفكرية وموسيقية"[2]وعليه فإن الشكل الجديد وليد رؤى جديدة، مما يعني أن مبرر التجديد في الشكل عند البياتي هو التجديد الحاصل في الرؤية الفكرية الجديدة التي أفرزتها المعاناة الفردية والجماعية، ولهذا فهو حين يبحث عن شكل جديد، فإنه يبحث عن"إيقاع موسيقي خارجي منسق مع إيقاع التجربة الجديدة"[3].

إن تعليل البياتي لرجوعه إلى هذه النماذج الشعرية وتأثره بهم يأتي بعد وعي الظاهرة، وليس قبلها بمعنى أن فكرا مسبقا متكونا عنده سوغ له هذا الرجوع، إذ لم يكن السبب الوحيد هو معرفته بمواقفه ابتداء وإنما جاءت معرفته هذه بعد مرحلة تكوين فكري مناسب أهله لفهم أشعارهم وفق هذا المنظور، ربما كانت مرحلة الدراسة في دار المعلمين العليا، ومع ذلك فإن معرفته بالشعر القديم تعود إلى قراءاته الأولى" كانت قراءاتي الأولى التي فرضتها على مكتبة جدي، وهو رجل دين، الغنية بكل دواوين الأقدمين التي كنت قرأتها قراءة مؤلمة ومعذبة، لأنها كانت قراءة البحث عن شيء مفقود أحسه ولا أعيه"[4]، فوعيه الحاضر هو الذي جعله يعتقد أنه قرأها قراءة مؤلمة ومعذبة، إنه يفلسف الأشياء ويضفي عليها ما يراه الآن من حاضره، ففصْلُ المعرفة الحاضرة بالشعر

(1) م.ن /18.
(2) م.ن./19.
(3) م. ن./19.
(4) تجربتي الشعرية/13.

عن تلك المعرفة التي تكونت في البدايات غير وارد هنا إذ كلما ازدادت القراءة، وكلما استمر نحو الوعي بالمقروء كان استرداد الماضي منطلقا من الفهم الواعي الذي كونته الظروف الآنية المحيطة بالشاعر، لذا فإن العودة إلى هذا التراث العربي والحديث عنه، إنما هو نقل للمعرفة الحاضرة إلى الماضي، فليس ممكنا بقاء المعرفة من دون تطور وتجدد، فإذا كان ذلك ممكنا فمعنى ذلك إن هذه المعرفة هي معرفة سابقة مستقرة، ومن ثمّ يكون السؤال: ماذا استجد وتطور في نظرة الشاعر وتجربته، وما دور المكونات المختلفة فيها؟ معنى ذلك أننا لابد لنا من اعتبار أن هذه المعرفة التي يقدمها لنا الشاعر هي معرفة آنية لهذه الذات وليس المعرفة السابقة في حينها.

أما أدونيس فإن ذاته قد توحدت مع الشعر العربي فقد كانت طفولته الأولى قد تماهت معه، وكان لوالده الفضل الأكبر في ذلك "ماذا أقرأ؟ سؤال كان شاغلي الأول فيما كنت أتتلمذ وأنمو، الشعر القديم؟ أعرفه، وبه انجبلت طفولتي الأولى في القرية، وذلك بتوجيه أبي وسهره على تربيتي... على يديه قرأت بشكل خاص المتنبي وأبا تمام والشريف الرضي والبحتري والمعري وعشرات آخرين في دواوينهم أو في مجاميع شعرية، وبخاصة الحماسة لأبي تمام"[1].ولا يتطرق أدونيس إلى تفاصيل الأدب العربي الذي انجبل مع طفولته، فالمختارات الشعرية التي نشرها في "ديوان الشعر العربي" ودراسته الأكاديمية لنيل درجة الدكتوراه للثابت والمتحول في التراث العربي(1971) يؤكد أن أثر هذه القراءات، بل لعل القراءة الأولى التي اندمج فيها، هي التي حفزته لدراسة هذا الأدب والعودة إليه، ويبقى مع ذلك أن هذه الاختيارات وهذه الدراسة إنما هي رجوع بالوعي لنقد الماضي، وتأكد على نواة التكوين من خلال تسليط الضوء على الشكل الذي كان له أو لبعض منه دور بارز في التكوين الشعري، ولا يتطرق صلاح عبد الصبور في حديثه إلى أثر هذا الأدب عليه، إذ أن اطلاعه عليه كان في وقت لاحق لمرحلة تكوينه الأولى، فقد اطلع على التراث الشعري في عامين محصورين بين 1964-1965 وإذا كان البياتي وأودنيس قد تأثرا بهذا التراث منذ سنوات التكوين الأولى، وبدؤوا به وانطلقوا منه في تكوين شخصيتهما وشعرهما، فإن لصلاح عبد الصبور وجهة أخرى، فهو لم يبتدئ به وإنما عاد إليه لاستشعاره ضرورة هذه العودة والتوقف عنده ليكون على بينة من نماذجه، ومن ثمّ يتسنى له الحكم عليه ونقده بعد معرفة جيدة به، فهو يثبت مفاهيمه ويختبرها حتى تقوم معرفته به على علم ودراية، وهو مع ذلك مأخوذ

(1) ها أنت أيها الوقت/26-27.

بالكشف عن كل شيء يخص الإنسان" فقد حاولت أن ألمس بعض الأمور عن قرب، فانطلقت في سنوات 1964- 1965 لقراءة التراث الشعري العربي كله، محاولا إلا يكون حديثي عنه بعد ذلك رجما بالظن، أو حكما بالشبهة"[1].

إن التراث الشعري بالنسبة لصلاح عبد الصبور لا يشكل عنصرا أساسيا في تكوينه كما هو الحال عن البياتي وأدونيس، وإنما هو استكمال للتجربة، ويؤكد ذلك قوله بأن هذه العودة إنما تنحو منحى شموليا يتجاوز المحلية إلى العالمية، والنظرة التجزيئية للشعراء إلى النظرة الشمولية التي ترى أن الشعراء ينتمون إلى عالم واحد، وإن تعددت أوطانهم، فهو يؤكد هذا المنحى بقوله:"وقد درجت في السنوات الأخيرة على أن أوطن نفسي على الإحساس بقرابتي إلى الشعراء في كل صقع من أصقاع العالم، وفي كل فترة من تأريخه، بحيث انتظم موروثي الدبي، أبا العلاء وشكسبير، وأبا نواس وبودلير، وابن الرومي والبرت والشعر الجاهلي ولوركا"[2].

وإذا كانت قراءة البياتي وأدونيس تجمع بين الجبر والاختيار وإن كان السبب الأول أكثر فعالية فإن قراءة عبد الصبور هي قراءة ناقدة وواعية فهو يمارس، النقد باعتباره شاعرا ناقدا "قرأت خلال هذين العامين معظم ما كتب العرب من شعر، وأقول معظمه خوفا من أن يكون قد غاب عن علمي شيء منه... وحين انتهيت من القراءة وجدتني قد رفضت وقبلت وقربت ونحيت"[3].

ويحدثنا نزار قباني عن أثر الشعر العربي في حساسيته الشاعرية ويرجع الفضل في ذلك إلى معلمه الأول"خليل مردم" فقد كان له أثر كبير في توجيهه إلى فرائد هذا الشعر وليس إلى عمومه "واستمر خليل مردم يقطف لنا شجرة الشعر العربي عشر زهرات جديدة في كل درس من دروسه، حتى صارت ذاكرتنا الشعرية في نهاية العام بستانا يموج بالأخضر والأصفر والأحمر... لقد جنبنا هذا الشاعر الكبير بذوقه المترف وإحساسه المرهف السير على حجارة أكثر الشعر العربي"[4].

ومع أن حجم هذا التراث قد تفاوت عند كل واحد منهم، إلا أن الحد الأدنى قد تمثلوه نظرا لأنه كان ركنا من أركان الحضارة العربية ومكوناتها، ولم يختلف هؤلاء الشعراء عن شعراء النهضة الذين كانوا أنموذجا حاضرا لفعآلية التراث الشعري القديم في شعرهم.

---

(1) حياتي في الشعر/203.

(2) م.ن/202-203.

(3) م. ن./204.

(4) حياتي في الشعر/45-46.

إن الوقوف على التراث الشعري ليس حالة خاصة اختص بها الشعراء بل إن هذا الوقوف كان مشاعا للجميع يأخذون منه وينهلون ويكتبون الشعر على غراره والنسج على منواله.

ومن الجدير بالملاحظة أن بيان هؤلاء الشعراء لأثر الأدب العربي في ثقافتهم وحساسيتهم الشعرية قد اقتصر ـ وفق ما حدثونا به ـ على الشعر العربي دون نثره، وهذا الإغفال لا ينفي وجود أثر للنثر في ذواتهم الشعرية، لارتباط كلا الفنين بالتربية إذ يبقى النثر العربي وسيلة مهمة في صقل الذائقة الأدبية ولغة صاحبها. وربما تطرق هؤلاء الشعراء إلى الحديث عن ذلك في مواضع أخرى غير نص التجربة ولعل ذلك يعود إلى الاهتمام بالشعر دون النثر للعلاقة الوشيجة التي تربط هذا الفن بصاحبه فبذور المقدرة الشعرية عندما تنمو في فرد ما، فإن ميولاته تأخذ مساحة في عمق الشعر على خلاف النثر فالشاعر يعمق معرفته بالفن الذي يغدو قريبا إلى نفسه وميولاته، فالتجاوز لأثر النثر هو من باب التخصيص الذي يؤكد الأثر الشعري لحضوره وغلبته.

ب. الأدب العربي الحديث:

يمثل هذا الأدب باشكاله المتنوعة ثقافيا وأدبيا نصيفا آخر يتوالف مع النصيف الأول وهو الأدب العربي القديم، إذ مازال كل جيل يعتمد في نهضته على ما خلفه الجيل الذي سبقه، ولا يتصور أن تكون استقلالية شعرية لشاعر ما من دون الإفادة من الثقافة والأدب المعاصر له، فالفصل بين العصور والأجيال عملية غير موفقة وربما كانت مستحيلة، فليس هناك نهاية محددة بتيار أدبي أو بشاعر تتبعها بداية جديدة تنفصل بعراها عما سبقها.

إن أي بداية لمرحلة جديدة ترى من خلال إرهاصات تجاوزت معالم المرحلة السابقة لها ،ومع ذلك فإن البدايات غالبا ما تكون جامعة لمعالم مرحلة سابقة ومرحلة لاحقة لها، وهذا ما نجده في البدايات فكرا كانت أو إنتاجا أدبيا، ولهذا فإن النصوص الرائدة في مجال ما لا تخلو من مفاهيم وقيم وتصورات أدبية أو فكرية ترجع إلى النصوص التي سبقتها فـ "فالطلائعية ليست سوى شكل مطور للماضي واليوم انبثاق من الأمس"[1]، أو كما يقول نزار قباني في حديثه عن التجديد: "إن ساعة التجديد لم تكن واقفة قبلنا، والوقت الشعري لم يبتدئ بنا، لأن كل لحظة شعرية ارتبطت باللحظة التي قبلها، والأصوات الشعرية لا تولد كالطحالب من العدم"[2].

لقد كان شعراء التجربة الشعرية قد عاصروا مرحلة مهمة من مراحل انتقال هذا الشعر

---

(1) Barthes, The pleasure of the text p20. نقلا عن الخطيئة والتفكير/10.

(2) قصتي مع الشعر/69.

من حدوده الضيقة إلى مساحة اكبر، شهد خلالها الشعر تجديدا في شكله وتوسعا في مفهومه، فكانت النقلة التي عصفت بالشعر التقليدي لا لتحل مكانه ولكن لتنطلق من نماذجه فتولدت مفاهيم جديدة عالج الشعر من خلالها موضوعات أكثر قربا من حياة الإنسان المعاصر ومشكلاته، ومع ذلك فإن الأساس الذي اعتمده هؤلاء هو هذا الشعر مع الأصول الشعرية القديمة فلا غرو إذن أن نجدهم في بداياتهم الشعرية يحتذون حذو الشعر الذي سبقهم متخذين من نماذجه أمثلة تحاكيه وإن هذه المحاكاة لا تنقص من قدر الفنان شيئا "فالفنان الذي يريد لنفسه أن يكون أكثر الفنانين استقلالا، لا يمكن إلا أن يتلقى التأثيرات من غيره، وإنْ هو تخلص من بعضها فإنه يستقبل البعض الآخر أحسن استقبال"[1]. ويتوزع هذا الأدب بين موقفي الحضور والغياب، فعلى الرغم من أهميته نجد أن هناك تأكيدا على دوره عند بعض الشعراء من جهة ونجد إهمالا أو تغيبا لدوره عند آخرين من جهة أخرى، ولعل بديهية حضوره لا تجعلنا نطيل الوقوف على مبررات هذا الحضور مثلما نقف على دراسة مبررات نفي هذا الحضور، ومع ذلك فإننا استكمالا للدراسة والبحث المنهجي سنقف عند الأسباب التي كانت وراء تصريح الشاعر وبيانه لأثر هذا الأدب في تكوينه الشعري، ويمثل نزار قباني وصلاح عبد الصبور أنموذجين أكدا حضور هذا الأدب في حياتهما وأثره على شخصيتهما، ولعل ذلك يعود إلى:

أولا: استشعارهم لضرورة أهمية هذا المكون، لأن النص الذي يكتبانه هو سيرة ذاتية، وهذا النص لابد من اشتماله على العناصر الأساسية التي ساهمت في تكوين الكائن السيري وهي المكونات الثقافية، فالشاعر يؤكد على أمرين يدعوانه إلى هذا التأكيد، الأول هو طبيعة النص السيري، والثاني الإخلاص للحقيقة التاريخية التي لا يستطيع تجاوزها وهو يخاطب القارئ ويوجه له خطابه.

ثانيا: تأكيد الصلة بالواقع الثقافي والشعري لعصره، فليس التفرد واستقلال الذات هما مما يعزز مكانة الكاتب ويؤكد فرادته وشعريته فقط، بل الاندماج بالكل وعدم الخروج عليه مما يعزز ذلك أيضا فالشاعر باندماجه هذا يؤكد حضوره في جيل كان له أثر مهم في مرحلته.

فصلاح عبد الصبور يرى أن "الشاعر يبدأ حياته الشعرية عادة اقرب إلى الذاتية"[2] فنشوة الإبداع والظفر بالنفس يولد شعورا بالامتلاء الروحي ولأن الشاعر في بداياته لا يملك معرفة كافية يقف عليها شعره، ولأن خبرته الحياتية لم تكتمل بعد، فإن اقصر طريق لدخول عالم الإبداع

---

(1) بحث في علم الجمال، جان برتليمي، ترجمة د. أنور عبد العزيز، دار نهضة مصر، 1970/67.

(2) حياتي في الشعر/67.

هو الانطلاق من التجربة الذاتية التي خبرها وامسك بزمامها فهي التي تمده بموضوعات شعره وتحقق له ذاته بطريق الخلق الفني "وأذكر أني حين جمعت أول مجموعة من شعري الباكر في كراس صغير عام 1949، كان هذا الديوان محتويا على قصيدة في غرض اجتماعي، بينما كان باقيه نفثات ذاتية صارخة"[1].ويرجع هذه الذاتية التي طغت على ذاته الشعرية في ذلك الوقت إلى القراءات التي كانت سائدة وقتها والتي كانت تميل إليها نفسه لما تجده فيها من صدى لحالته الشعورية، فتحقيق الذات يكون ن خلال البحث عن أنموذج "وربما كانت علة ذلك الجنوح المسرف إلى الذاتية هو أنني ولدت بين صفحات كتب المنفلوطي وجبران خليل جبران، فقد بكيت مع سيرانودي برجراك وماجدولين، وأنا في العاشرة من عمري"[2]، إنه وقت مبكر-إذن-تعرف فيه على الأنموذج الرومانسي الذي يحتوي قارئه بما فيه من نزوات المراهقة وأحاديث الذات وأشجانها، وليس غريبا أن يكون تأثير هذه الكتب عظيما على طفل عمره عشر سنوات، ولكن هل استطاعت هذه النصوص أن تسهم في تكوين الشاعر؟ لعل التأثير الذي أحدثته هذه النصوص لا يتجاوز مراحل النشأة الأولى، ومع ذلك فإنها قد أحدثت في ذاته أثرا استمر إلى فترة طويلة ولعل هذه الذاتية هي مزيج من صفات فطرية عمقتها القراءات التي توافقت معها "وقد ظل المنفلوطي معبودي حتى تعرفت إلى جبران في الأرواح المتمردة والأجنحة المتكسرة، فبكيت مع سلمى كرامة وعاشقها التعس"[3]، إن مما يلاحظ من كلام عبد الصبور أن أثر التيار الرومانسي كان غالبا على موضوعات شعره وقد سار في التيار نفسه لاطلاعه على كتابات أعلامه، إنها مرحلة مهمة إذن، مرحلة الكشف عن الذات والانطلاق منها والدوران في فلكها حيث يمثل جبران ركنا أساسيا في "الرابطة القلمية" التي كانت تضم شعراء المهجر في الولايات المتحدة الأمريكية، وقد كانت هذه الرابطة تحيا حياة رومانتيكية تقترب من مظاهرها الغربية إذ أننا لا نستطيع أن نجد مدرسة رومانتيكية واضحة المعالم إلا في العصر الحديث ومؤسسها كان رومانتيكيا إلى أطراف أصابعه، وصورة تكاد لا تفترق في شيء عن شعراء الرومانتيكية بفرنسا وانكلترا"[4] إن النزعة الرومانيكية التي استوعبت صلاح عبد الصبور كان تأثيرها مبكرا عليه، أي قبل استكمال الوعي الشعري فهي لم تؤثر في ثقافته شاعرا

(1) م.ن./67-68.

(2) م.ن/68.

(3) حياتي في الشعر م.ن/68.

(4) فن الشعر، د. احسان عباس، بيروت، 46/1979.

وإنما أثرت في حياته وربما رسمت له طريقة فيما بعد، وليس أدل على هذا التأثير من قوله وهـو في السادسة عشر من عمره "وأظنني استطيع أن ألمح الآن في هذه (القصيدة) هذا الخليط العجيب من جبران والمنفلوطي ونيتشه..سادة فكري في ذلك الوقت، وليس ذلك لونا من التأثير الثقافي، ولكنه دليل على التأثر الحياتي، فلم اكن في ذلك الوقت أعرف اللعب بالأفكار بل الحياة فيها، ولو قرأت في تلك الفترة كاتبا يبشر بالانتحار ومس حديثه قلبي لانتحرت"[1].

ويقترب نزار قباني من قارئه بصراحته ووضوحه ويحدثه عن مكونات أخرى كان لها أثر في زيادة مخزونة الشعري وفي تشكيل صوره وملامسته للحياة اليومية من خلال قراءتـه لأعـلام الشعر اللبناني وخصوصيات كل واحد منهم فاقترب خطوات إلى قلب ومشاعر قارئه الذي يريـد النص سلسا قريبا من نفسه فكان أن اطلع نزار على النصوص الشعرية اللبنانية في الأربعينيـات " فمن مفكرة أمين نخلة الريفية، وبساتين بشارة الخوري، وإلياس أبي شوكة، وصلاح لبكي، وسعيد عقل، ويوسف غصوب، وفولكلوريات، ميشال طراد، وخزفيات إلباس خليل زخريـا، تعلمـت الخروج من البر الشعري الذي لا يتحرك إلى البر الكبير بكل احتمالاته ومجاهيليه"[2].

يتبين من الأسماء التي تأثر بها نزار إنها تمثل المذهب الرمزي الذي ظهرت بوادره منتصف الثلاثينات، ومن خلال النصوص التي نشرت في تلك الفترة، إلا أنه لا يريد من هذه الأسماء حصر تأثره بتيار أدبي معين، وإنما كانت القراءات اللبنانية بتنوعها وبتنوع خصوصيات كل شاعر مـن شعرائها، ولعلنا نجد هذا التأثير في شعر نزار قباني إذ كان لهذا الخليط من النماذج حضور في مسار شعره الذي امتاز بسهولة العبارة وشفافيتها، وعذوبة موسيقاها.

إن هذا الحضور للمكون السيري هو حالة طبيعية لا تثير الاستغراب، ولكن الذي يدعونا إلى دراسة هذا المكون الثقافي من جانب آخر يمثل النقيض للحالة الأولى، وهو هذا الغياب لهـذا المكون في نص كتابي اكتمال أجزائه إنما يكون بحضور هذا المكون.

إنه لما كان غياب هذه المؤثرات هو الحالة المستثناة– إذ الأصل حضورها في نص يتمحور في الحديث عن التجربة الشعرية– ولما كان وجود هذه المكونات وسيلة لفهم ومعرفة التصـورات المؤسسة للكيان الثقافي والشعري، ولأن طبيعة السيرة الذاتية التي تقتضي صـدقا موضـوعيا في مضمونها، كان لابد لهذا الغياب من دوافع تقف وراءه، وينطلق من خلالها الكاتب. ولابـد مـن

(1) حياتي في الشعر/81-82.

(2) قصتي مع الشعر/47.

التنبيه إلى أن كاتب التجربة قد يعذر إن كان هذا الغياب هو الحقيقة الواقعية، ولم يكن تغييبا مقصودا، ومع ذلك فإننا نبقى محتفظين في تصورنا أن هناك تغييبا حقيقيا، إذ أن النصوص قد يكون لها مكملات قد تصدر فيما بعد، فقد يكشف نص لاحق جزئيات تجربة سابقة لم يتناولها بالتفصيل[1]، ولكن السيرة الذاتية التي يموت صاحبها أو يصرخ صاحبها بأنها سيرته النهائية، قد نستطيع الوصول إلى حكم دقيق فيما يخص وجود هذه المكونات أو غيابها.

يقف كل من أدونيس والبياتي نموذجين يمثلان غياب هذه المكونات الأدبية الحديثة التي كانت حاضرة قبل جيلهم أو عاصرتهم، ومن استقراء أقوالهما يتبين لنا أن الأسباب التي كانت وراء إهمال هذا المكون وعدم الاهتمام به كمكون ثقافي هي:

أولا: إضفاء شرعية ومكانة للذات من خلال قطع الصلات بهذا الأدب، والارتباط بأصول هذه الأدب، وإرجاع التكوين الثقافي عمقا إلى التاريخ الأدبي القديم، الذي يمثل أساس كل أدب يقوم فيما بعد، والذي لا يختلف أحد في تأثيره على مجمل العصور الذي تلته.

ثانيا: تأكيد الذات والتركيز على استقلاليتها، وقدرتها على الاكتساب والأخذ من الأصول القديمة، فهو نوع من التجاوز لقدرة الشاعر المعاصر، وعدم الاعتداد بها، إذ الأخذ من الأصل ليس كالأخذ من نسخة أخذت من هذا الأصل، مما يدعونا هذا إلى أن الشاعر هنا ينظر إلى النتاج القريب منه والسابق له من خلال الثناء والتمجيد لنتاج الذات واستقلال نتاج الآخرين، فعبد الوهاب البياتي يصرح بأنه "لم يستطع واحد من شعراء هذه الفترة من العرب أن يلفت نظرنا، فحتى جبران تصورته كاهنا عجوزا يلبس مسوحا سوداء، ويذرف الدموع أمام جثة ميتة"[2].

ثالثا: دافع أيديولوجي يحجب الكاتب عن الاتصال بالكتابات التي تخالف ما يؤمن به من أفكار وشخصيات.

فأدونيس يكتشف بعد لقائه بيوسف الخال أن أشياء كثيرة قد فاتته بسبب موقفه من هذا، الذي باعد بينه وبين الأدب ونصوصه وقتها "كانت معرفتي بالنتاج الأدبي المعاصر آنذاك ضئيلة جدا، بل شبه منعدمة، ربما بسبب العزلة التي أعيش فيها، أو ربما لأسباب أيديولوجية زينت لي

---

(1) كما فعل أدونيس في حواره في مجلة أصوات، والبياتي في النص الذي نشره محمد شمسي.

(2) تجربتي الشعرية /13.

بطريقة أو بأخرى، إنه نتاج لا يمكن أن يقدم لي شيئا يفيدني في ما اتجه نحوه وأتطلع إليه"[1]، فهو يرجع سبب هذه القطيعة إلى أمرين متداخلين مع بعضهما، العزلة والموقف الأيديولوجي، ولعل العزلة التي عناها هي تلك التي كانت رد فعل معاكس لموقف التجمعات والتيارات الشعرية منه بسبب انتمائه الفكري والسياسي، فعزلته الاختيارية لهذا النتاج هي نتيجة للعزلة التي يواجه بها "وكان الوسط الذي أعيش فيه يمارس هو أيضا هذا النوع من حصار الآخر، ومقاطعته، فقد كان الصراع بين هذه الأوساط... نوعا من الصراع المذهبي في أكثر أشكاله انغلاقا وتعصبا"[2].

إنه يكشف عن الواقع الأيديولوجي الذي يرى أن من حقه ممارسته تجاه من يمارسه معه ولكننا نرى أن أدونيس في علاقته مع الأدب القادم من القاهرة ينفي وجود مثل هذا الدافع في حوار له مع الدكتور عبد العزيز المقالح مع أنه يقر بعدم اطلاعه على هذا الأدب "الثقافة آنذاك كلها ثقافة مصرية، فأنا لم اعرف الثقافة المصرية إطلاقا، أنا الآن أندم على ذلك، لكن هكذا كانت الظروف. هل كان ذلك نتيجة موقف فكري مسبق؟ أدونيس– لا، إطلاقا"[3].

إن أدونيس كان أمينا في نقل الصورة على حقيقتها عندما يكشف عن دوافع الانفصال والتباعد هذا، وهو موقف ينطلق من إحساسه بضرورة نقل التجربة الإنسانية، وإن ترتب على ذلك موقف نقدي يؤخذ عليه، إلا أنه لم يثبت على هذا الموقف فنفى وجود هذا الدافع في حواره بعد سنة من نشره لتجربته الشعرية[4]، وهو بحد ذاته موقف أيديولوجي، فنفي الحقيقة واستبدالها بما يناقضها لم يستطع الفكاك عنه في حوار يقتضي منه وعيا كاملا بما يقول مما يجعلنا نصل إلى نتيجة مفادها أن ذاكرته قد تسربت من خلالها أقوال لم يستطع ديمومة كبتها أو لنقل إن ذاكرته الآن قد نسيت أنها صرحت بخلاف هذا القول الحاضر في موقع سابق، ومع هذا فإن أدونيس عاد إلى هذا الأدب عودة من تكوين وعيه الشعري، مما يعني أن هذا الأدب في هذه المرحلة لا يشكل عنصرا في التكوين وإنما هو صقل وتشذيب للتجربة إذ أن لحظة مجيء الإبداع تعني توقف مرحلة التكون.

لقد كان رجوعه إلى هذا الأدب ضرورة تقتضيها المرحلة التي هو فيها، وهي مرحلة التدريس في الجامعة "أنا لم أقرا كاتبا مصريا واحدا قراءة حقيقية ربما قرأت مقالة، لكن لم أقرا قراءة

(1) ها أنت أيها الوقت/111.

(2) م.ن/115-116.

(3) طراوة الدهشة وتفتح الأسئلة/41.

(4) نشر الحوار في مجلة أصوات عام 1994 ونشرت تجربته الشعرية عام 1993.

حقيقية إلا بعد سنة 1971 حينما دخلت الجامعة اللبنانية أستاذا واضطررت أن اعلم مثل عصـر النهضة، وحين ذلك بدأت أقرا طه حسين وتوفيق الحكيم وبقية الآخرين"[1]، وهناك قراءة تؤكـد دوافعه هذه هي قراءته لـ "قدموس" لسعيد عقل و "قد قرأته بدوافع خاصة بسبب انتمائـه إلى الحركة القومية الاجتماعية التي كنت منتميا إليها، ومعنى ذلك أنني كنت أجهل ما يشكل المرجعية الأدبية لجيلي الأدبي"[2]

إلا أن القراءة التي كان لها أثر كبير في تكوينه الفكري والثقافي والشعري، والتي تؤكـد الدافع الذي نتحدث عنه هو قراءته لكتاب "الصراع الفكري في الأدب السوري" لأنطون سعاده الذي أسس الحزب القومي الاجتماعي السوري، الذي كان معظم شعراء مجلة "شعر" ينتمون إليه فكان أحد الاتجاهات على الصعيد الفكري فقد كان "ذا نزعة قومية أيضا، غير أنه كان يستند إلى نظرة ثقافية تقرا الذات قراءة مغايرة، قراءة تضم الموروث الثقافي الذي تقدمه السومري والبابلي والكنعاني"[3]، والذي كان ينقص هذا الاتجاه هو التأسيس النقدي له، و ع ذلك فإنه اتجـاه كـان "يستمد أصوله من كتاب لم يكتبه، يا للمفارقة، ناقد أدبي، وإنما كتبه قائد سياسي- فكـري هـو أنطون سعادة والكتاب و "الصراع الفكري في الأدب السوري"، وهو في الأصل مجموعة مقالات نشرت تباعا في مجلة "الزوبعة" التي كان يصدرها بنفسه في المهجر في بونس إيـرس"[4] ويطلـع أدونيس على هذا الكتاب في منتصف الخمسينات، ولعل ما استوقفه من هذا الكتاب هو أن مؤلفه يمثل أنموذجا فكريا وسياسيا بالنسبة له، فرجوعه إليه نوع من الانسياق والإعجاب بشخصيته قبل أن يعجب بالأفكار التي جاء بها، فالتأثر كان فكريا وليس ثقافيا وإن كان أدونيس يضيق أثره فيـه على التكوين الشعري "وقرأت الكتاب الذي سيكون له أثر حاسم في نظريتي الشعرية، والذي أثر في نتاج جيل كامل من الشعراء رؤية وإبداعا"[5]. ولعل الجيل الذي تأثر به لم يكن إلا مجموعة من الشعراء تأثروا بأيديولوجيته قبل التأثر برؤيته الشعرية والإبداعية، إذ أن الكاتب تناول بالنقد نتاج عدد من الشعراء ولكنه نقد يقوم على التقويم وفق النظرة الأيديولوجية التي يحملها صاحبها تجـاه

---

(1) طراوة الدهشة وتفتح الأسئلة/39.

(2) ها أنت أيها الوقت/111.

(3) ها أنت أيها الشعر/101.

(4) م.ن/102.

(5) م.ن /116.

المضامين الفكرية التي حملتها النصوص، ويؤكد كلامنا قول "شربل داغر": "وما نتحقق من وجوده في آراء سعادة هذه هو توصله إلى صياغة (رؤيا- تصور) للشعر هو المعين المجدد له، ومن تصور لعلاقة الشعر بالفكر- هو هنا، فكر منظم، أي طامح لتنظيم ما لمواد متفرقة من التجربة الإنسانية – لا تقصره على تناولات "استعمالية" وإنما على تناولات توليدية تجديدية"[1] وقد كان لمختلف الأحزاب مواقف متباينة تجاه الواقع السياسي، ومن ثم الواقع الثقافي، وهذا الحزب ليس بدعا في ذلك، فالكل يحاول إثبات وجوده وقربه من الأحداث وطرح حلوله ومفاهيمه تجاه ما يدور من أحداث على مختلف الأصعدة. ويعد أدونيس أن جملة الأجوبة والحلول التي اقترحها هذا الكتاب هي جزء من الحركة الثقافية التي حاول مناقشتها في الكتاب، حيث" تشدد هذه الأجوبة على أن النهضة هي: 1. الخروج من التخبط والفوضى والبلبلة ، 2. نظرة جديدة إلى الإنسان والحياة والفن، 3. تعبر عن الشخصية القومية وعقلية الأمة، 4. مستمدة من التراث القومي، مرتبطة به، ومتفتحة في الوقت ذاته مع ثقافات الشعوب الأخرى، تفاعلا خلاقا، 5. مبنية على قاعدة أساسية هي الصالة، والتي تتمثل من جهة، في طلب الحقيقة الأساسية الكبرى لحياة أجود في عالم أجمل وقيم أعلى، وتتمثل من جهة ثانية في الارتباط بالأصول التي لا تستنفد من تراث الأمة" [2]، وهذه في حقيقتها هي جملة الطروحات الفكرية التي قام عليها فكر أنطون سعادة، " ومن هنا كانت هذه الأجوبة تؤكد على أن رفض الراهن السائد في الحياة العربية، ورفض التبعية للغرب، سياسة وثقافة، شرطان أوليان لممارسة العمل النهضوي"[3]، وقد شكل هذا الكتاب ومفاهيم أخرى تنطلق من الفكر الذي قدمه أنطون سعادة، أساسا فكريا لأدونيس، وتعدى هذا التأسيس إلى مجموعة نظرته للواقع الثقافي ومشروعه الحداثي، فلا غرابة أن نجد مشروع الحداثة الذي تبناه أدونيس ويوسف الخال قد تأثر كثيرا بفكر أنطوان سعادة، بل ربما نستطيع القول بأنه تأسس عليه" ويمكن أن أوجز ما ظل يعمل في نفسي ويحركها من قراءة هذا الكتاب، في أن التجديد الأدبي بعامة، والشعري بخاصة، ليس في مجرد التعبير عن الانفعالات والعواطف أو عن أفكار أو قضايا غير معروفة، أو جديدة، وإنما هو وليد نظرة شاملة جديدة وجذرية للحياة والإنسان"[4].

---

(1) تواشجات الايدولوجيا، أنطون سعادة، شربل داغر، مجلة فصول، مج16، ع2، 154/1997.

(2) ها أنت أيها الوقت/104-105.

(3) م.ن/105.

(4) م.ن /108.

ت. الأدب الأجنبي:

للدخول إلى عالم وثقافة أي أمة لابد من سلوك الطريق المؤدية إلى هذه الحضارة المتمثل في امتلاك لغة هذه الأمة، فهي تضمن له الاطلاع على جوانب هذه الحضارة بكل مفرداتها كما تضمن له سلامة الوصول إلى ما يريد من دون إشكالات الترجمة التي تنجم من نقل النص من لغة إلى لغة أخرى، إذ أنها تبقى محكومة بثقافة واهتمامات المترجم، وبقدرته على إيصال المعنى من خلال ترجمته للنصوص، ولهذا كان امتلاك اللغة لفرد ما يعني عدم تحديد وتقييد قراءته بما هو مترجم فتكون له الحرية في التنقل بين الأفكار والعوالم وهو يسير ودليله في ذلك ذاته المتحررة من كل قيد قد يقيد حريته، وهذا ما يحصل عندما يكون دليل الفرد ما يختار له من نصوص وكتابات. إذ أنها تبقى مرتبطة بما هو سائد من الدراسات والنصوص التي لا يمكن بحال اعتمادها في الكشف عن حضارة أمة ما بصورة جلية.

فلقد كان"من الطبيعي أن ينصرف المترجمون في بداية النهضة إلى الكتب العلمية التي يحتاج إليها الجيش والمعاهد المتعلقة به، كما كان من الطبيعي أن يؤثر رجال الدين ـ في لبنان ـ الموضوعات الدينية، ورجال الأدب الفنون الأدبية من مسرحية وقصة وشعر، ورجال الصحافة المباحث العلمية والأدبية والاجتماعية الملائمة لذوق القراء والمسايرة للتطور العقلي ". ولكي يتجاوز المبدع الحدود الضيقة لما هو مترجم فإنه يلجأ إلى اللغة لينهل من عالمها. وهو بذلك يرضي رغبته في البحث الدؤوب الحر ، ويبتعد بذلك عن الإشكالات التي تلازم ترجمة النص.

وعليه، فإنه بمجرد معرفتنا بقدرة كاتب ما على التعامل مع اللغة الأجنبية وإجادته لها، فإننا نبحث آنئذ عن أثر هذه اللغة بما حملته من أفكار وعوالم وقيم على الكتاب، إذ أنها توفر له بيئة فكرية في التكوين من خلال القراءة والاطلاع على الحضارة الأخرى.

ومن خلال استقرائنا لهذه التجارب الشعرية، وجدنا أن اطلاع هؤلاء الشعراء على الأدب الأجنبي قد تم من طريقين، الأول عن طريق إجادة اللغة ذاتها. والثاني عن طريق قراءة هذا الأدب بعد ترجمته إلى لغة القارئ الذي يقرا بها وسنقف عند هاتين الطريقين بشيء من التفصيل.

✦ طريق إجادة اللغة:

يمثل الأدب الأجنبي رافدا آخر من روافد تعميق التجربة الشعرية، وقد تفاوت أصحاب التجارب في مقدار إفادتهم من الآداب الأجنبية، وكذلك تفاوتوا في مقدار اطلاعهم عليها، إذ قد تعرض للمبدع ظروف تفتح له أبواب هذه الآداب، سواء كانت ضمن السياق التعليمي العام في

المدارس أو الجامعات. أو من خلال مقدرته على تجاوز ظرفه وتعلمه لهذه اللغة بالجهد والتعب. ومن جهة أخرى نرى أن بعضهم لم تسمح لهم الفرصة لأن يطلع على هذه الآداب وقد يكون سبب ذلك، الظرف والعصر الذي يحيا فيه الكاتب، ولكننا من خلال الدراسة والتقريرات التي وجدناها في التجارب الشعرية، وجدنا أن هذا الرافد قد شغل حيزا في تفكير أصحابها.

وقد تتسنى لأصحاب هذه التجارب الفرصة للإفادة من هذه الآداب بشكل مباشر أو غير مباشر، اعني من خلال اطلاعهم على هذه الآداب بلغاتها أو من خلال النصوص التي كانت تترجم للعربية، ولكن ميزة الاطلاع على هذه الآداب بلغاتها الأصلية، أفادت الشاعر إفادة لا تقتصر على مضمون هذه الآداب، وما تحمله لغتها، وإنما كان للغة ذاتها دور مهم في عملية التكوين الذاتي أو الشعري، وانتشار اللغات الأجنبية مرجعه إلى النفوذ والسيطرة التي كانت تمارسها دول الاستعمار على الساحة العربية، إذ أنها جعلت لغتها وحضارتها مادة أساسية في التعليم والثقافة العامة. يقول نزار قباني: "كانت اللغة الفرنسية لغتي الثانية. لأن نظام التعليم في زمن الانتداب كان يعطي اللغة الفرنسية مركزا متفوقا ويجبرنا على إتقانها كلاما وكتابة. وهكذا كان أساتذتنا يأتون من فرنسا، وكانت كتب القراءة والنصوص والشعر والعلوم والرياضيات والتاريخ كلها كتب فرنسية، ومؤلفة وفق المنهاج الفرنسي"[1]. فتعلمه للغة الفرنسية لم يكن خيارا منه، وإنما هيأته الكلية العلمية الوطنية، فكانت دراسته الأكاديمية هي التي فرضت عليه تعلم هذه اللغة، ومن ثمّ الاطلاع على النتاج الأدبي الذي كتب بها،"وفي هذا المناخ نشأنا نقرا راسين وموليير وكورناي وموسيه، ودوفيني، وهوغو، والكساندر دوماس، وبودلير، وبول فاليري، واندره موروا في لغتهم الأصلية. ونتذوق الأدب الفرنسي من منابعه"[2]، وإذا كان تعلمه للغة الفرنسية في موطنه على أيدي الأساتذة الفرنسيين، فإن اللغة الانكليزية قد تعلمها في موطنه على أيدي الأساتذة الفرنسيين، فإن اللغة الانكليزية قد تعلمها في موطنها الأصلي "أما اللغة الأنكليزية فقد تعلمها في موطنها، وأثناء عملي في السفارة السورية في لندن (1952–1955)"[3]، ومن خلال تعامله مع هذه اللغة تأثر نتاجه الشعري بها، إذ أنها "لغة حقيقية أكثر منها لغة طرب"[4].

---

(1) قصتي مع الشعر/43.

(2) م.ن/44.

(3) م.ن/47.

(4) م.ن/47.

أو كما يقول عنها "بكلمة واحدة هي لغة اقتصاد وتقنين، أي أنها تؤدي ما تريد أن تؤديه بغير إفاضة ولا زوائد دودية ولا زركشات"[1].ونظرا لأن هذه اللغة لم يتعلمها في الدراسة التقليدية- التي تتضمن مع اللغة موضوعات مختارة ومقصودة- بل تعلمها من خلال القنوات الرسمية التي تفترض منه تعلم لغة المخاطبة بحكم عمله الدبلوماسي، لذا فإن أثر الأدب الانكليزي لم يتحدث عنه نزار، أي أن ما وراء اللغة من موضوعات لم يشكل رافدا في تكوينه، على الأقل لم يوضح هو ذلك- ولهذا فإن اللغة الانكليزية كان أثرها ليس في موضوعاتها وآدابها، بل باللغة ذاتها، فقد استطاعت أن تحرف نفسه الشعري من الاستفاضة إلى التقليل والإيجاز في الكلام، وعدم الإفراد فيه. "ولقد انتفعت كثيرا من هذه اللغة الاقتصادية التي لا تعرف التهور والإسراف، وجربت في كثير من شعري تطبيق مبدأ التقنين الانكليزي، والاستغناء عن كل القماش اللغوي المهدور الذي يشوه جسد القصيدة العربية ويجعلها مترهلة بشحم ألوف المفردات والتراكيب التي لا قيمة غذائية فيها"، ويضرب مثالا على هذا التأثر الذي ظهر واضحا على (مجموعة قصائد) والمجاميع الصادرة بعدها مثل (حبيبتي) و (الرسم بالكلمات) والتي "كانت تأثيرات هامة تتعلق بمنطق اللغة وطريقة التعامل معها"[2].

وتتهيأ لنزار ظروف أخرى في عمله الدبلوماسي ويتعلم اللغة الاسبانية (1962-1966)، وتصل علاقته بها لحد العشق وهو يعلل ذلك في قوله "قد يكون عشقي للغة الاسبانية متأثرا بعوامل تاريخية ووجدانية لا تزال مخبوءة في عقلي الباطن، ولكن هذا لا يغير من الواقع شيئا، إذ ليس مطلوبا من العاشق أن يبرز أسباب عشقه"[3]، وقد كانت هذه اللغة واسطته للاغتناء بقراءة قصائد شعرائها الكبار. فقد استطاع الانسجام معها لإجادته لها، ولوجود عامل لاشعوري يحثه على الانتماء لها وتماهيه معها. إذ ما تزال إسبانيا رمزا للفردوس المفقود، فليس من الممكن تناسي تاريخ حافل بالحضارة والشعر كان يوما ما يقطن في هذه الأرض، "إن إسبانيا بالنسبة للعربي- هي وجع تاريخي لا يحتمل. فتحت كل حجر من حجراتها ينام خليفة، ووراء كل باب خشبي من أبوابها عينان سوداوان، وفي غرغرة كل نافورة من منازل قرطبة صوت امرأة تبكي على

---

(1) م.ن/47-48.

(2) قصتي مع الشعر/48.

(3) م.ن/54.

فارسها الذي لم يعد"[1].

ونجد صورة أخرى مقابلة لصور نزار، حيث الجهد والمعاناة من اجل امتلاك ناصية اللغة، وهذه الصورة نجدها عند أدونيس. فـالظروف التي أسهمت في استمكان نزار قباني للغة الأجنبية لا نجدها إلا عنده فقط.

إذ لم يتيسر لأدونيس أن يدرس ويتعلم كنزار، فهو لم يحصل على فرصة التعليم الرسمي إلا بعد ثلاث عشرة سنة من عمره أي عام 1942 أو عام 1943، وذلك انه عندما استقلت سـوريا قرر رئيس الجمهورية آنذاك شكري القوتلي زيارة المناطق السورية، فحدثته-نفسه أن يلقي أمامه قصيدة كتبها، لكن منظمي الحفل تجاهلوه، مما دعاه ذلك إلى النزول إلى جبلة ومحاولـة اللحـاق بموكب الرئيس، وهو شبه حاف وكله ماء ووحل. وبعد وساطات ممن تعاطفوا معه استطاع المثول أمام الرئيس وألقى قصيدته، وكان له طلب واحد: أريد أن أتعلم، وقد وعده الرئيس بذلك، وجاء الخبر ليلتحق بأرقى مدرسة فرنسية آنذاك[2].

ولعل هذا الإصرار من اجل بلوغ الهدف كان تفردا تنامى منذ نشأته الأولى، إلا أن فرصة تعلمه للغة الفرنسية لم تستمر، إذ كانت المرحلة تقضي قطع كل الجذور بالمستعمر الفرنسي الـتي كانت متأصلة في المجتمع، ولهذا فإنه ما إن أمضى سنة ونصف فيها، حتى"أغلقت المدرسـة بحجـة القضاء على الثقافة الفرنسية، والتخلص منها، تمشيا مع الاستقلال آنذاك"[3] ولهذا فإن علاقتـه باللغة الفرنسية لم تتطور ولم تجد الزمن الكافي كي تتأصل، مما ولد حاجزا عوق رحلته في الإفادة من اللغة وأدبها، وبدأت رحلة المعاناة والجد "لم تشجعني كذلك لغتي الفرنسية على قـراءة الشـعر الفرنسي، فلم أتعلم الفرنسية في المدرسة، وإنما تعلمتها بجهدي الشخصي، بقيت-مثلا في قـراءة (أزهار الشر) لبودلير فترة طويلة، ولم أكمل القراءة كذلك الأمر فيما يتعلق بشعر (رامبو)، وعبثا حاولت قراءة مالارميه، وفي أوائل الخمسينات بدأت التعرف على الشـعر الفرنسـي المعاصـر، وكانت لغتي الفرنسية تتحسن باطراد، فقرات بعض المجاميع الشعرية لماكس جاكوب، وفـاليري، وابوللينير، وهنري ميشو، وبيار جان جوف، ورينيه شار"[4].

---

(1) م.ن/107.

(2) طراوة الدهشة وتفتح الأسئلة/36-47 بتصرف.

(3) م.ن/37.

(4) ها أنت أيها الوقت/112.

إن اتصاله باللغة الفرنسية كان رغبة منه في السيطرة عليها، والاقتدار فيها، ومن ثمَّ تكون له منفذا ليدخل من خلاله إلى آدابها، فهو في هذه المرحلة لم يفكر في الانتفاع من المضامين والقيم الأدبية لهذه اللغة، وإنما كان يرغب بالتدرب عليها وتعلمها، إلا أنه قد استطاع الانتفاع من هذه اللغة بقراءته للشاعرين الألمانيين (راينر ماريا ريلكه، ونوفاليس) مترجمين إلى الفرنسية، وعدها القراء الوحيدة الجادة والمثمرة، ويرى أن ذلك ربما يعود إلى أنها "تطابقت مع تداعيات ثقافية صوفية نشأت فيها، كانت تتجاوب في أعماقي فيما أقرأ هذين الشاعرين، أصوات عالم صوفي راسب في قرارة نفسي، تتداخل فيها أصداء الموت والحب والزمن والأبدية، وتتداخل أصداء هذا الليل الذي يحيط بالإنسان، ليل المعنى"[1].

ولما كانت بدية تعرفه على الشعر الفرنسي تعود إلى بداية الخمسينات، وهذه القراءة الأخيرة كانت قبل لقائه بيوسف الخال وتأسيسه مجلة شعر عام 1957، فإن هذا يعني أنه قد قضى بضع سنوات لتقوية صلته باللغة الفرنسية مما أتاح له القدرة على فهم وتذوق شعر هذين الشاعرين ومعرفة الروابط التي شدته إليهما "وقد انعكس كثير من هذه الأصداء في قصائد كتبتها في تلك الفترة، وظهرت فيما بعد سنة 1957 في مجموعتي الشعرية (قصائد أولى) التي كانت فاتحة منشورات مجلة شعر"[2]، مما يعني أن الطابع الذي طبعت فيه هذه المجموعة كان متأثرا بالمعنى المخيم على الشعر الذي تأثر به، وربما كان النطق اللاحق مستلبا ومنساقا للنص المؤثر فيه.

وإذا ما تجاوزنا مشكلة تتعلق بالمترجم، فإن مشكلة أخرى ما تزال قائمة ولا يمكن أن نتجاوزها تتعلق بطبيعة اللغة ذاتها، لاختلاف مقومات كل لغة عن أخرى، ولتعدد وتنوع أساليب التعبير اللغوي بين هذه اللغات، فقد تمارس لغة ما سلطانها على لغة أخرى من خلال تفوق البنية ووسائل الإيصال، "فإذا لم تستطع أحدى البنيتين أن تتحصن بالوعي الدائم وبالحيلة المناسبة للحفظ على مقوماتها، فلا بد أن تتعرض عاجلا أم آجلا لتأثيرات البنية الأخرى التي قد تفعل فعلها المخرب دون قصد أو تدبير مبيت من أصحابها"[3].

---

(1)ها أنت أيها الوقت /113.

(2) م.ن/113.

(3) لغتنا والترجمة، بحث في العلة وتسكينها، حسن قبيسي، الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت، ع75، 14/1994.

طريق الكتاب المترجم:

الطريق الأخرى التي تتيح للكاتب فرصة اتصاله بآداب امة أخرى هي الأدب المترجم إلى لغة المبدع، ومن شأن هذه النصوص أنها تغيب اللغة الأصل، وأثرها في تكوين المبدع، فتكون المضامين والفكر هي المادة الوحيدة التي يستشعر الكاتب متعة بها، مضيفين إلى ذلك التشكيل وطريقة الكتابة التي يكون لها أثر في شخص الكاتب ونتاجه، إذ ما كانت الترجمة جيدة، واستطاع المترجم نقل روح النص إذ "أن خطر الترجمة الرديئة لا يقتصر على إحباط ذوي الأذهان السليمة وانخفاض القيم الثقافية، بل يتعدى ذلك إلى المساس بكيان اللغة نفسها ويتهدده"[1]، فضلا عن شكله الخارجي ومعالمه البارزة. ويحاول البياتي من خلال اطلاعه على الأدب الغربي أن ينطلق من مقولة توجه له اختياراته، وتضفي على هذه الاختيارات تفسيرات تتناسب مع وعيه الحاضر، أكثر من تناسبها مع وعيه في مرحلة التكوين التي تستلزم وجود صفحات بيضاء كثيرة تحتاج إلى إملاء، فلا يجعل ما حوله يوجه مسيرته، وإنما يختار لنفسه طريقا يحقق فيه ما يتلاءم مع ميولاته وأفكاره، ولعل أكثر ما اهتم به البياتي هو الأدب الواقعي "وفي نهاية الأربعينات وقت طويلا عند الأدب الواقعي "وفي نهاية الأربعينات وقفت طويلا عند الأدب الواقعي، كانت رواية (الأم) لغوركي هي أول عمل اجتذبني عندما اكتشفت انه كتاب لم ينقل من الكتب، وإنما عبر عن حياة الناس وتجاربهم"[2]، وإذا تجاوزنا الميل الفكري الذي اجتذب البياتي نحو الأدب الواقعي فإن مما رغبه في ذلك أيضا، طبيعة الحياة البائسة التي كانت تحيط حيث الجوع والفقر وحياة الألوف الجائعة في ذلك الوقت، إن لجوءه نحو هذا الأدب هو من نوع التوحد بالآخر لتحقيق الذات والحلم معه، وإذ كان لجوؤه إلى هذا الأدب هو اقترابه من الحياة الواقعية ونفاذه إلى جزيئاتها لتوصيفها، فإن وقوفه عند الأدب الوجودي هو محاولة لتبرير الثورة والتمرد على هذا الواقع "ثم وقت طويلا مرة أخرى أمام الأدب الوجودي وبالذات أمام سارتر وكامي، كان الإصرار إلى الحرية وتجسيد صورة الثورة المستمرة من جانب الإنسان رفض التفاهة والسطحية، المجانية واللامبالاة، كانت هذه الأشياء هي ما استوقفني عند الواقعيين الوجوديين"[3]. إن وقوف البياتي أمام هذين الأدبيين ليس وقوف المتعلم، وليس هو صفحة بيضاء تحتاج إلى من يسطر فيها قيما وأفكارا، انه يتعالى على هذا الموقف، بل

---

(1) لغتنا والترجمة/14.

(2) تجربتي الشعرية/16-17.

(3) م.ن/17.

يقف أمام هذا الأدب لا لينهل منه ويكون ذاته ووعيه من خلاله، وإنما يقف قبالته بخبرته وإمكاناته التي تختار وفق ما تشعر النفس أنها تستمتع بها وتهواه. فهو هنا يبين نقطة تماسه مع هذا الأدب مبعدا عن ذهن القارئ أن هذا الأدب قد ساهم في تكوين وعيه الذاتي أو الشعري، وغاية ما قدم له هذا الأدب هو كما يقول "عثوري على كثير من الأجوبة لأسئلة لم أكن أجد لها جوابا، ولكن الشعر نفسه لم يكن غريبا علي منذ البداية، ولا يمكن لشاعر أن يكون غريبا عن الشعر"[1].

إن الفكرة وليس شيئا غيرها هو الذي يوجه نحو هذا الهدف، ولهذا فإن جل اختياراته التي أسست لوعيه الفكري- ولا أقول الشعري- كانت تنطلق من رغبته في البحث عما يوافق أفكاره السابقة لعملية التكوين، ويحدث هذا مرة أخرى في قراءته للأدب الشرقي "ومن الشعراء الذين قرأتهم باهتمام بالغ: الجامي وجلال الدين الرومي، وفريد الدين العطار، والخيام، وطاغور، لقد عانى هؤلاء محنة استبطان العالم، ومحاولة الكشف عن حقائقه الكلية من خلال تجربة التصوف الممتزجة بالرؤية الشعرية النافذة[2]. وفي محاولة واعية لإكمال المثالية والمنظمة لمرحلة التكوين، يؤكد نظراته الشمولية للأشياء، ويحاول استيعاب اكبر قدر من المعالم الأدبية "ثم كان هناك شعراء معاصرون ومحدثون: أودن، ونيرودا، وايلورا، وناظم حكمت، ولوركا، والكساندر بلوك، وماياكوفسكي"[3]،فهو يحاول إيهامنا بأمرين، مبعدا القارئ عن تصوره للمنطلقات غير الفنية التي قد يلمحها من خلال هذه النماذج، بنفي دافع الشهرة عنهم، ولإثبات سبب آخر فني وليس فكري "لقد استوقفتني أشعار هؤلاء ليس لأنهم مشهورون فقد سقط من حسابي شعراء مشهورون كثيرون، وإنما لأن أشعارهم بجانب أنها أشعار تحمل جوهر الشعر الحقيقي، تحمل قدرة النفاذ من خلال الموسيقى والصورة والرؤية إلى وجدان الإنسان المعاصر، لأنها تنبع – بأبعادها الثلاثة- من تصور نفس هذا الإنسان المعاصر لذاته وواقعه"[4].فمن خلال النصوص السابقة نجد أن وعيه الذي يبحث عن مكونات جديدة في هذه الآداب يخضع لمنظور فكري، أكثر منه فنيا "بمعنى أن الأساس الذي اعتمدته ثقافة البياتي، كان أساسا فلسفيا فكريا بالدرجة الأساس، ولم يكن أدبيا، وهذا ما يفسره قلة اهتمام البياتي بالتشكيل قدر اهتمامه بمصطلحات الحرية والثورة والتمرد،والإنسان وما

---

(1) م.ن /17.

(2) م.ن /19.

(3) م.ن/19-20.

(4) م.ن/20.

يتصل بها من مفاهيم، تلك المصطلحات التي يمكن أن تجد لها ميادين عمل أرحب وأوسع في حقول معرفية أخرى غير الشعر"[1].

ويمثل الأدب الأجنبي موضوعا فاعلا في تكوين الشاعر صلاح عبد الصبور، وقد تجلى هذا التأثير في الذات الشخصية وفي النص الشعري الذي أنتجه، فأول ما يطالعنا به هو تعرفه على كتاب ينتشه"هكذا تكلم زرادشت" ، وقد كان لميخائيل نعيمة دور كبير في التعرف على هذا الكتاب، وقد كانت صدمته كبيرة بهذا الكتاب وكتابه الكبير "أي دوار يخلخل الروح عرفته بعد قراءة هذا الكتاب، وفلاسفة قليلون من بني البشر يستطيعون أن يؤثروا في الوجدان البشري كما يؤثر نيتشه،هؤلاء هم فلاسفة الروح الذين تصطبغ فلسفتهم بالشعر ويغمسون قلمهم في دماء القلب"[2] ويكفي أن نعلم مقدار استعباد نيتشه له، من خلال الصفحات الأربع التي حاول فيها عبد الصبور الدفاع عنه شارحا لأفكاره ومصححا المفاهيم الخاطئة حوله، وليس من الغرابة في عظم هذا التأثير في فرد لم يعرف عن الحياة إلا ما تمده به خبرته في الخمس عر سنة التي عاشها، ولهذا فإن الصدمة الأولى، أو المعرفة الأولى يبقى تأثيرها إلى راحل لاحقة من عمر الإنسان، فهو يشير بقوله "إن نيتشه ظل أثيرا إلى نفسي منذ ذلك الحين، رغم طول تسكعي بعد ذلك في أروقة الفلاسفة"[3]، وقد كان لهذا الفيلسوف من خلال كتابه، ولكتاب آخرين تأثير على مسلك هذا الشاب ذي الخمسة عشر عاما، وحرفه باتجاه الأفكار التي كان يلتهمها فتوجه من دون أن يعي أحيانا، فبعدما يحدثنا عن تجربة التدين التي عاشها في صباه الأول والتي يقول عنها "لا أكاد أذكر من هذه التجربة– وكنت في الرابعة عشر– إلا خيالات ضئيلة أذكر منظري صبيا مغطى الرأس يركع ويسجد على حصير قديم"[4]. نرى أن هذه التجربة رغم أهميتها وكونها تؤسس قيم الإيمان في نفس صاحبها، نجدها تتلاشي وتغدو قلقا مزمنا، فقد كان تأثير هذه القراءات كبيرا وسلبيا على هذه التجربة". وربما كانت قراءة بعض بسائط الداروينية بتلخيص سلامة موسى وقراءة نيتشه في صيحته المرعبة "إن الله قد مات" هي التي دفعت بي إلى الطرف الآخر من الموضوع، أصبحت أتزين

---

(1) السيرة الذاتية الشعرية/60.

(2) حياتي في الشعر/69.

(3) م.ن/69.

(4) م.ن/148.

بالإنكار واجمع القرائن عليه من كل الفلسفات والأفكار، كما يجمع المدعي أدلة الاتهام"[1].

إن هذه القراءات كان لها أثر فاعل في كيانه،ولم تكن القراءات والاطلاع على هذا الأدب مقتصرا على ذاته وتكوينه النفسي، وإنما كان هناك تأثير بالغ في إنضاج حساسيته الشعرية، فقد تداخلت الظروف السياسية التي كانت سائدة آنذاك بالتيارات الأدبية السائدة مما أحدث إرباكا في تصوراته وانشطارا في الوظيفة التي يحيا لأجلها، وقد كانت معرفته واطلاعه على هذه التيارات وأعلامها من ذوي التجربة الذين سبقوه وتأثروا بها "لقد بدأت الأسماء الغريبة تقرع آذاننا بعنف: إليوت، اندريه، بريتون، بودلير، فاليري، ريلكه، شيلي، وردزوورث، بدأت الكلمات الغريبة تطن في سمائنا الساذجة الصافية: الرومانتيكية، الكلاسيكية، الكلاسيكية الجديدة، الشعر الخالص، الشعر النقي، الشعر الميتافيزيقي، الرمزية، السريالية، البر ناسية، آه، يا إلهي، لهذا الدوار الساحق الذي زادت من حدته قسوة الظروف السياسية في ذلك الوقت، وحيرتنا التزامنا كمثقفين، والتزامنا كمواطنين"[2]. إن هذا الكم المعرفي لم يكن له الحضور الكافي للفعل والتأثير في شخصيته الاجتماعية والثقافية إنها مجرد كلمات طرقت سمعه، وهو في مرحلة التكوين، ولم تكن معرفته بها عميقة، إذ لو كانت كذلك لكان لها أثر ابلغ ونشاطا أوسع في وعيه، ويوضح طبيعة صلته بهذه التيارات وأعلامها "أضنني أجاوز الحقيقة كثيرا إذا قلت أني عرفت ذلك عن قرب، بل لعلي لم اعرف شيئا منه عن قرب فقد كانت معرفتي بهذه الآراء، وهؤلاء الأشخاص لا تعدو الشذرات المتفرقة"[3]. ونظرا لأن معرفته لم تم على أساس وعي كامل بأهميتها وضرورتها له، فإن هذه المكونات غير المكتملة كان لها أثر سلبي على شخصيته، ويكمن هذا الأثر في القراءة السطحية التي تفتن صاحبها من دون أن تركز في نفسه مفاهيم عميقة "لكن هذه المعرفة غير الوثيقة كانت اشد بعثا للبلبلة من أي معرفة وثيقة"، ولهذا فإنه عندما أغرته هذه التيارات بالتماس بها، والكتابة من خلال مفاهيمها لم يستطيع أن يديم صلته بها لعدم جدواها من جهة. ولأنه بعد اكتمال وعيه، وجد أنها لا تعبر عن شخصه، ولا تقربه من الجمهور الذي يريد الاتصال به، لقد وجد نفسه مفتونا بشهوة أغرته للدخول في عالم لم يفهمه بعد، ولم يخبر طرقه،وأبعاده، وكان ذلك عندما حاول الكتابة وفق المذهب السريالي[4].

ولكن القراءة الوحيدة التي كان لها دور في اختبار لغته الشعرية، وكانت في مطلع شبابه،

---

(1) م.ن/149.

(2) حياتي في الشعر/91-91.

(3) م.ن/92.

(4) يراجع م.ن/92.

هي قراءة لإليوت "الشاعر الانكليزي" الذي سيكون أنموذجه الأثير في المسلك الذي سلكه في اختبار هذه اللغة، والنزول بها إلى الحياة اليومية، لقد كانت انعطافة مهمة عندما عرف اليوت "حين توقفت عند الشاعر ت.س. اليوت في مطلع الشباب لم تستوقفني أفكاره أول الأمر، بقدر ما استوقفتني جسارته اللغوية. فقد كنا نحن– ناشئة الشباب– نحرص على أن تكون لغتنا منتقاة منضدة، تخلو من أي كلمة فيها شبه العامية أو الاستعمال الدارج"[1]، وبما أن اليوت يمثل معلما مهما من معالم الشعر الجديد– ولا يمكن لأحد أن يطعن في شاعريته فإن أعاد النظر في التجديد الذي جاء به حرك هذا الشباب للبحث والسؤال الدائب عن نظام كتابي يبقى محافظا على أصوله ويحاول الإفادة من الخبرات الأخرى، وبعد الاطلاع على اللغة التي كتبها اليوت، تبين لصلاح عبد الصبور انه لابد له من رجعة وإعداد تقويم لنموذجه الذي تحفظ منه في البداية "ولكننا كنا نشهد لهذه الجسارة اللغوية حتى أدركنا بعد قليل أن الشعر لا قاموس له، وان الشعر الحديث في العالم قد تجاوز منطقة القاموس الشعري منذ أمد ليس بقريب"[2]. لقد قدم الكتاب المترجم مادة غزيرة في مجال الثقافة والأدب، فنهل منه أصحاب التجارب، ولكن المشكلة ما تزال قائمة بين المبدع وحقيقة النصوص التي يقرؤها، إذا ما حدث خلل في طريقة إيصال المعلومات، فالأصل في الكتاب المترجم كحال بقية الكتب– أن يقدم ثقافة وعلما لأمة أو لأفرادها، ولكن عند وجود الخلل تنتفي هذه الوظيفة فبدلا من "أن يكون الكتاب المترجم مدعاة لشحذ الوعي وبلورته وحافزا على قراءة المزيد، يصبح أداة لنزع الثقة عن الثقافة إجمالا، وعنصر إحباط وعدم تشجيع على القراءة بشكل مخصوص"[3]. ويضرب صلاح عبد الصبور مثالا على الإساءة التي تحدث لكاتب بسبب مثل هذه الترجمة محاولا بذلك الدفاع عن "نيتشة" مبعدا عنه كل تهم النازية التي ألصقت به والتي قام بها بعض مثقفي النازية الألمان لتأصيل مفاهيمها، فكانت "تلك الدعوى هي ستار الضباب الذي يسول بعد ذلك استخلاص فقرات منه دون أن ترد إلى سياقها، ثم توجيهها الوجهة التي تناسب هدف النازية"[4].

(1) حياتي في الشعر/165.

(2) م.ن/168.

(3) لغتنا والترجمة/14.

(4) حياتي في الشعر/71-170.



الفضاء الثقافي في التجربة الشعرية

المبحث الأول
ثقافـــة المكـــان

توطئة

ترتبط حياة الكاتب السيري في نص السيرة الذاتية– بالواقع المحيط به، ويتولد عن هـذا الارتباط علاقة حميمة تصل حد التأثر في المراحل الأولى، ثم التأثير في هذا الواقع بعـد اسـتكمال عناصر التكوين، التي تسوغ اتخاذ مواقف متباينة من هذا الواقع، والحديث عن هذا الواقع مما تزخر به عادة معظم السير الذاتية، لصعوبة انفصال صاحب السيرة عن هذا الواقع الذي يشكل وجود هذا الكاتب أحد عناصر تكوينه، وتكمن فاعلية الكائن السيري وأهمية وجوده في السيرة الذاتية. في إن هذه الذات لها من المؤهلات ما جعلها تأخذ مكانا خطيرا في الحياة الإنسانية في كونها تشكل معلما من المعالم الثقافية والاجتماعية والسياسية في هذا الواقع.

إن البيئة تساهم في تكوين الشخصية التي تكون عنصرا ساكنا متلقيا تفعل فيها البيئة ما شاءت وفق استعدادات هذه الشخصية، ومدى تقبلها لما تفرزه هذه البيئة، فمن المعلوم أن "الفرد لا يعيش بمنأى عن هذا السبيل من الضغوط، ضغط العائلة، والمدرسـة، والأصـدقاء والجـيران والتاريخ، تلك الظروف التي تؤلف عالمه الخارجي"[1].

وهذا العالم المحيط بالفرد يصبح عالما منظورا إليه ومتكونا في وعي الفرد الذي ينتج عالمه الخاص بالاعتماد على مكونات العالم الواقعية كالتي ذكرت آنفا،يمكن تحديد عوالم عدة تبعا لنـوع السيرة الذاتية واهتمام كاتبها، فقد يكون العالم الموصوف هو الواقع السياسي في زمن ما عنـدما يكون الكاتب ذا اهتمامات سياسية، عاصرها أو شارك فيها، وقد يكون عالما ثقافيا، إذا كان كاتب السيرة له اهتمامات تمس الثقافة، ولعل ما يتركز الحديث عنه هنا، ، هو الواقع الثقافي الذي يأخذ حيزا كبيرا في التجربة الشعرية التي تعني بموضوع الثقافة، والواقع الثقافي والفكري الخاص بكاتبها، فالتجربة الشعرية سيرة ذاتية لشاعر، ومن ثمّ فإنها تعني أساسا بمكونات هذا الواقع وصلة الشـاعر به، إذ أن عالم الثقافة عالم تركز في تجربة الشاعر، فأولى الأسباب التي تجعل نص التجربة الشـعرية

---

(1) Autobiography in Education. Peter Abbs, Heinemann Education Books, First Edition, P.I.

متضمنا هذا الواقع هو طبيعة النص، فالواقع الثقافي عالم مشاع بشكل الشعر وتجربته نموذجا من أحد أهم نماذجه المكونة لها، والشاعر ــ هنا ــ يختزل هذا العالم ليكون عالما خاصا به، فالذات ترتبط بالمجموع الثقافي الذي تعيش فيه. وبتوضيح معالم هذا الواقع تنفرد الذات باستعلائها عليه أحيانا، والوقوف قبالته بتحد جديد يتمثل في الخروج على مألوفة السائد، وبطرح الجديد بدلا عنه، أي "أنه يعيش وهما بأنه شخص آخر لا يدين بشيء للآخرين سوى كونه البداية التي منها بدأ"[1]، ويتبين من خلال هذا التوضيح أن الذات قد استطاعت تجاوز واقعها، المثقل بالمعوقات، وأثبتت جدارتها بالوقوف أمامه، وتقديم بديل ثقافي ينتشل أفراده من واقعهم البائس إلى واقع جديد متفتح يحدوه سؤال وبحث دائم، ويوضح ذلك أدونيس بقوله " إن الرفض الذي قوبلت به أفكارنا كان يمنحنا قوة خاصة غامضة مع أنه كان يعرقلها، أو يحجبها، أو يشوهها، وهاهي اخترقت حواجز القمع السياسي ــ الأيديولوجي، ودخلت في النسيج الحي لوجودنا الثقافي"[2].

ولعل الشاعر في كتابته لسيرته الذاتية لا يختلف عن كاتبها الذي ليس بشاعر، في حتمية تطرق حديثه إلى الواقع المحيط به، شاهدا على هذا الواقع سواء كان واقعا سياسيا، أو ثقافيا، وهو الأهم عند الشاعر، فهو شخص قد عاصر ظروفا معينة مليئة بالأحداث التي يرى أن من الضروري نقل حقيقتها إلى الجيل الذي لم يعاصرها، فهو مؤرخ يكتب تأريخ جيل معين، تحدوه طموحات وينتابه قلق إزاء وجوده، وماهية هذا الوجود، فهو هنا يصف الواقع للآخرين اللاحقين له، ويحاول التجرد عن ذاته بتجاوز الحديث عنها إلى الحديث عن الآخر المحيط به، بكل أمانة وإخلاص لاعتقاد منه أنه لا يزور الحقائق ولا يشوهها، فهو ينطلق من نقطة حياد تتعالى على كل الأيديولوجيات والأحكام المسبقة التي تتحكم في كتابة التأريخ وفق أفكارها، وتتعامل معه وتنقده وفق هذه الأحكام والمواقف السالفة، ويحاول أن يكون شاهد صدق على هذا الواقع، فهو يتقمص وظيفة المؤرخ ــ المتجرد والنزيه ــ ويتعالى على ميولاته الشخصية، التي غالبا ما تتعدى أحكامها إلى الواقع الموصوف، سواء كان واقعا ماضيا، ينتمي إليه، أو كان واقعا حاضرا يتناسب مع حاضر هذه الذات، ولكن مع هذا فإنه يكتب وفق المؤثرات التي تحدد مضامين نصه، والتي ستطلع على هذه المضامين، وهذا ما يجعلنا نؤكد على ضرورة كتابة السيرة الذاتية بعد زوال هذه المؤثرات الخارجة على النص، والتي تتحكم

---

(1) الإنسان والزمن– الآخر، الزمن بين أسياده وعبيده، جيندريخ فيليباك. في صورة "الآخر العربي ناظرا ومنظورا إليه" تحرير الطاهر لبيب مركز دراسات الوحدة العربية– بيروت، ط1، 1999/177.

(2) ها أنت أيها الوقت/178.

بقصدية الكاتب، وتنحرف به إلى قضايا ومسائل لا تمت إلى النص بأدنى صلة.

وهذا يميل بنا إلى الاعتقاد بأن الموضوعية التي تعني في أهم معانيها:" عدم التحيز وعدم التغرض، والابتعاد عن التفاضل، وعدم التعصب، لقيم ومعايير آمن بها الإنسان سلفا، أو لأحكام خلقية اعتقد بها اعتقادا يقينيا"[1]، هذه الموضوعية في وصف الواقع ليست أمرا مسلما به دائما، إذ أن الشاعر قد يصف هذا الواقع وصفا ليس على حقيقته، وذلك بتجريده من ايجابياته، ليتسنى له التفرد في الإنجاز الثقافي، أو بتركيزه على سلبياته والحكم عليها من خلالها، وهذا الإفراط في سلب الآخر منجزاته، قد يكون رد فعل سلبي تجاه هذا السائد، حيث تغيب ايجابياته في نظر كاتب هذا الواقع، ويغدو ركاما لا قيمة فنية فيه، أو انجاز قاصرا محدود الأثر، فأدونيس في معرض حديثه عن الإشكالية الحاصلة في قراءة الأصول وقراءة القراءات التي قرأت هذه الأصول، يصف الواقع الثقافي ، رجوعا إلى سنوات سابقة: " كانت تلك القراءات الحديثة أو المحدثة للأصول تمثل كل من زاويتها، موقفا معينا، أي من"التراث" أي تمثل موقفا"حديثا" من الأصل القديم، ونعرف جميعا أن معظم الذين تصدوا لقراءة "التراث" بدءا من"عصر النهضة" قرءوا"القراءات" ولم يقرؤوا" الأصول" ومن هنا فشلها في تقديم فكر جديد، أو فتح أفق للبحث"[2].

إلا أنه يستثني قراءتين، هما قراءة علي عبد الرازق في كتابه "الإسلام وأصول الحكم" وقراءة طه حسين في كتابه " في الشعر الجاهلي" ويرى أن الأخيرة "قراءة لم تكتمل، عدا أنها رفضت كليا"[3].

إن الوقوف عند حدود الواقع المحيط بالمبدع، يحفز الذات على الاستقلال، وعدم الانسياق وراء المجموع، وهذه الضغوط المتولدة من التماس به، كلما ازدادت كلما حفزت المبدع، على تأكيد ذاته والاعتداد بوجوده، فهو يسأل بكونه إنسانا متفردا: ما الذي يميزني عن هذا الكل، وبم أفترق عنه، وماذا قدم لي، وكيف أتعالى عليه، انه يبحث عن ذاته في الوقت الذي يحاول هذا الواقع إذابته في بنيته، بمعنى، "أن الوعي بالذات أو تركيز الاهتمام على الذات نفسها، يزداد من

---

(1) الأيديولوجية والطوبائية، مقدمة في علم احتماع المعرفة، مانهايم، ترجمة عبد الجليل الطاهر، مطبعة الإرشاد، بغداد، 37/1968.

(2) ها أنت أيها الوقت/58.

(3) م.ن/58.

خلال ضغوط ودوافع خارجية"[1]، فهي تولد عنده حساسية الرفض، والرغبة في الانفصال بما تمتلكه هذه الذات من إمكانات تتعالى عن الإمكانات المحيطة بها، ويتم هذا الوعي من خلال سبر حدود الآخر وإمكاناته، والبحث عن الغائب فيه، والذي هو حاضر في"الأنا".

إن الذات هي مركز الوجود عند الفنان، ومنها ينطلق، ويبحث عن صداها وماهيتها في نفسه والآخرين، ولا يتسنى لهذه الذات الانفصال بخبرتها عما حولها مهما أوتيت من تجارب ومؤهلات العبقرية و الفرادة، إذ أن استكمال وجودها إنما يتم بالمقارنة مع هذا الواقع المحيط، وبوجوده ومعرفته يدرك المبدع أبعاد ذاته، ولهذا فإنه يحاول الوصول إلى معرفة أبعاد هذا الواقع، بغية معرفة موقع وجوده، ولهذا ذهب "كولي" إلى أن الذات أو "الأنا" هي مركز شخصيتنا، وأنها لا تنحو ولا تفصح عن قدراتها، إلا من خلال البيئة الاجتماعية ، وأن الشعور بالأنا لدينا لا يبرز دون أن يكون مصحوبا بذوات الآخرين"[2]، وبهذا تكون قراءة الواقع الثقافي عند المبدع، هي قراءة في الذات بما هي آخر بالنسبة لهذا الواقع، وبمقدار تعلق وظيفة الخطاب السيري (التجربة الشعرية) بالآخرين يكون حضور هذا الطرف في ذهن الكاتب أكثر، وهو يدون موقفه من هذا الواقع،وعليه فإن النص حين يتجاوز مشروع الكشف عن الذات إلى مشروع الكشف عن الواقع ــ الذي هو طرف فيه أو هو الطرف الأكثر فاعلية فيه ــ فإنه يقترب من هذا الواقع كاشفا لأبعاده، وواصفا له لأنه صورة أخرى لذاته بما هي أثرت فيه، وحسب هذه الوظيفة التي تحدد غاية العمل الفني، نجد أن الشاعر الذي تتمظهر ذاته بتاريخ معين وتتمثل في وجودها ضمن واقع ثقافي يتناول هذا الواقع ويعطيه جزءا أكبر في الكتابة، لأن حضور الذات فيه سيكون واضحا، فالذات هنا تلبس لبوس الموضوعية التي تعني بالآخر، وتبرز هذه الذاتية من خلال تجاوز الذات إلى الحديث عن الموضوع الذي تنتمي جذوره إليه وترجع إلى علاقته بالذات التي أنجزت مشروعها الذي غدا كيانا ثقافيا عاما.

إن هذه الصورة تظهر بوضوح عند الرواد الذين ارتبط التجديد بذواتهم، أو ارتبط بالمشروع الثقافي والشعري لهم، وهذه الصورة واضحة عند شاعر كأدونيس حيث تغيب الذات و لا تظهر إلا من خلال المشروع الذي قدمه في الوقت الذي لا نجد وصفا لهذا الواقع

---

(1) أثر الصورة الذاتية في الموقف العربي من دولة إسرائيل، مهنا يوسف حداد، في "صورة الآخر"/336.

(2) صورة الذات وصورة الآخرين في الخطاب الروائي العربي، تحليل سوسيولوجي لرواية محاولة للخروج، فتحي أبو العينين. في "صورة الآخر" /812.

عند صلاح عبد الصبور ــ مثلا ــ الذي أغرق في ذاتية قلما غادرها وان كانت هــذه الذات هي الذات المطلقة الإنسانية ولكنها تعود إلى صلاح نفسه.

وتأتي ضرورة أخرى تسوغ الحديث عن الواقع، تكشف عن الظــروف الــتي عاشــتها الشخصية، إذ أن الفرد ما يزال محكوما بواقعه، يتأثر به، ولا مناص من هذا التــأثر، فهــو يحــيى سنوات من عمره يتلقى من هذا الواقع مسلما بما يمليه عليه، قبل أن ينفصل بذاته عنه ويتخذ منه مواقف متنوعة، قد تكون أحكاما، وقد تكون توجيها، أو تماهيا معه، وتكمــن قــدرة الفــرد في الانفصال عن هذا الواقع، ليس انفصام تضاد و تصادم، بقدر ما هو انفصــال لتأكيــد الــذات واستقلالها واعتمادها على التجربة الخاصة بغية تكوين عالمها الخاص بها، وفي هذه الحالة ينسلخ من طور التلميذ ليبدأ طورا جديدا يمارس من خلاله حقه المشروع في هذا الواقع.

إن الظروف البيئية ــ الثقافية منها خاصة ــ يتحدث عنها الشاعر في تجربته ليحقق أمرين يوجههما إلى المتلقي:ــ

الأول: إذا كانت الظروف والبيئة الثقافية متوافقة مع توجهاته الحاضرة والماضية، فإن هذا الكشف عن هذا الواقع سيكون حينئذ نوعا من الوفاء له والاعتراف بفضله، فتكون الذات عنصرا منتميا إلى هذا الواقع و مرتبطا بجذوره التي ساهمت في تكوينه، ولعل هذا الكشف يكــون عندما يشعر الفنان بديمومة الرابطة التي تربطه بهذا الواقع، كما نرى في إقرار بعضهم بتأكيد انتمائهم للواقع الماضي، لأن ذاته تتحقق وتتأصل بهذا الانتماء فالبياتي يوضح ذلك في حديثه عن الجيل الذي صاحبه وسار معهم لتأكيد ذواتهم التي كان لها أثر في التجديد:" ومن خلال الصحبة الأدبية مع بدر شاكر السياب، وبلند الحيدري، وعبد الملك نوري، وغيرهم، بدأت مشاعرنا تجد لها متنفسا، وبدأت تتبلور قيم معينة عن الأدب والفن والحياة بوجه عــام"[1]، ويتضح ذلك بشكل أكبر في حديث أدونيس عندما يؤرخ لمجلة شعر وعلاقته بيوسف الخال.

الثاني: قد يكون الواقع الثقافي الذي عاصره الشاعر غير منسجم مع تطلعاته وتوجهاته، فيكون هذا الواقع جدارا يصطدم بالأفكار الجديدة، إذ يكون الواقع الثقافي المحيط قاصرا عن تحقيــق التطلعات الشعرية، والارتفاع بالثقافي السائد، فيكون عالم الشاعر عالما مقابلا ومضادا للعالم الخارجي، وليس عالما متداخلا فيه، مما يعني أن موقفا ما سيتمخض عن هذا التصادم الــذي

---

(1) تجربتي الشعرية/12-13.

يولد ارتجاجا في قشرة كلا الطرفين، ففي الوقت الذي يحاول الشاعر فيه الخروج على هذا الواقع، مقدما الموقف الجديد الذي يرى ضرورته وأن الواقع السائد قد تقاعس عن تحقيقه، نجد أن الواقع الثقافي ــ ممثلا بأدواته ــ يحاول إيقاف هذا الجديد والتشكيك به، لأنه يراه يصدم ويهدم ما تعارف عليه القدماء ونال تزكيتهم، فالتوتر والصراع حاصل لا محال، فيمارس الواقع إرهابا تجاه هذا الجديد ــ كما يقول نزار :" كان الإرهاب متعدد الأطراف، إرهابا لغويا و إرهابا تاريخيا و إرهابا بلاغيا و إرهابا نحويا و إرهابا أخلاقيا دينيا"[1].

إن كل واقع ثقافي يتمثل بأركان ثلاثة، ركن منتج لهذا الواقع ويتمثل في الواقع الشعري عند الشعراء، وفي الواقع النقدي أو الثقافي عند النقاد وعند مفكري المجتمع، وركن مستهلك لهذا النتاج ومتلق له، والركن الثالث هو مفردات هذا الواقع، ولهذا فإننا وفق هذه الأركان سيكون حديثنا عن هذا الواقع، بما حواه من هذه الأركان التي ترسم لنا بوضوح الخارطة الثقافية التي عاصرها كاتب التجربة، وعلاقته بها، ووجهة نظر بها، والمنطلقات التي ينطلق منها في وجهة نظره، إذ أن الشاعر لا يختلف عن بقية أفراد المجتمع الذين يتأثرون بما يؤمنون به من أفكار ومعتقدات، وبهذا المحيط الذي يفرض وجوده على هذه الذات، وإذا كانت الثقافة جزءا من المكونات التي أسهمت في تكوين وعي الشاعر، فإن الحديث عن واقع هذه الثقافة ومجالاتها هو إسهام في الحديث عن أحد مكونات الذات الثقافية التي تحاول أن تعرفنا عليه التجربة الشعرية، وهو الوعي الذي هو "ملكة في الإنسان يعرف بها واقعه المخصوص به، والوعي هو هذه المعرفة"[2].

ويقف الشاعر هنا تجاه هذه الثقافة، إما كاشفا لأثرها الايجابي في ذاته، أو كاشفا لبعدها الأيديولوجي الذي تصادم معها بسببه، فوصفه هو كاشف عن نقصها، وربما كان رجوعه إليها ووصفه إياها نوعا من إعادة الموقف السابق واستحضار الماضي لمواجهته، في الوقت الذي لم يقدر على مواجهته في زمنه الماضي، مما يعني أن قدرته على المواجهة لهذا الواقع لم تكن كافية في ذلك الوقت، فهو يعيد النظر بهذا الواقع ويجادله بعد غياب أعلامه وشخصياته، وبعد الإحساس بالأمان عندما تزول المؤثرات التي تحجم صوته وتكبته.

إن معرفة الأسباب الكامنة وراء الصدام مع الواقع الثقافي ربما لم تكن واضحة المعالم، أو

---

(1) قصتي مع الشعر/86.

(2) معجم روبار، نقلا عن "الآخر بما هو اختراع تاريخي" جان فارو في "صورة الآخر"/46.

غير متأكد منها نظرا لتباعد الزمن الذي قد يغير كثيرا من الحقائق بفعل الذاكرة الواعية. ولهذا فإن التفكير المستمر بمظاهرها هو الذي يكشف عن الحقيقة الكامنة لهذا الواقع السلبي الذي عاش فيه، وكما بينا فإن تجربة الفرد تكبر بمؤثرات تكوين الوعي التي تساهم في بنائه، وهذا الوعي هو الذي يكشف عن جذور هذا الواقع، فالفنان يتحدث عن هذا الواقع بعد أنخبره وفهمه، وهو في الماضي لم يستطع الحديث عنه لقصور في هذا الفهم فتركه فالفنان قد "يستطيع الهرب من مشاكله أو محاولة التظاهر بالاستعلاء عليها، ولكنه لا يستطيع مواجهتها مواجهة حقيقية، إلا بالكشف عن جذورها الاجتماعية"[1].

إن مكونات الواقع الثقافي التي كانت سائدة آنذاك تتمثل في الواقع الشعري السائد في الفترة التي عاصرها أصحاب هذه التجارب، وتتمثل كذلك في الواقع النقدي الذي كان يصاحب هذا الشعر، ومقوماته التي كان يقوم بها، وكذلك تتمثل في واقع القارئ الذي ارتبط ثقافيا بهذين الواقعين اللذين كان لهما سلطة تحديد الميولات الشعرية وموقفها من الأسس التي كانت تعتمد في تقويم الشعر والنظرة الشعرية.

أولا: الواقع الثقافي / مقاربة وصفية

لابد قبل الدخول إلى الواقع الثقافي من التنويه إلى أن هذه الدراسة لن تعنى بالحديث عن الواقع السياسي الذي أنتج الواقع الثقافي، إلا من حيث علاقته المباشرة بالثقافة التي ينتج فيها الأدب ويستهلك(يقرأ وينقد) مع ما نراه من :"أن كل ثقافة في جوهرها عملية سياسية"[2].

إن الواقع الثقافي الذي عاش فيه أدونيس ونزار قباني، والموقف منه قبولا ورفضا هو فضاء "التجربة الشعرية"التي كتبها كل منهما، و لا يمكن لدارس أن يتناول علاقة كاتب ما بالواقع الثقافي تجاوز رؤى "يونج" وطروحاته، وخاصة مفهوم "اللاشعور الجمعي" خاصة إذا علمنا أن علم النفس الحديث ــ وذلك من خلال الدراسات التحليلية ــ ما يزال متمسكا بفرضية اللاشعور.

لقد كانت التيارات الثقافية السائدة التي نتج عن تعارضها صورة الواقع الثقافي الذي أرادت التجربة الشعرية ــ في أحد وظائفها ــ أن ترسمه ، تمثلت في تيارات ثلاثة ، كما يقول أدونيس، وكما هي في الواقع " كانت أطراف الجدل الأساسية ثلاثة باستثناء التيارات الدينية

---

(1) حول الأديب والواقع. د. عبد المحسن طه بدر، دار المعارف، مصر، ط11/2.

(2) تكوين العقل العربي/6.

والتقليدية، الطرف الذي تمثله الحركة القومية العربية، والطرف الذي تمثله الحركة السورية القومية، والطرف الذي تمثله الحركة الماركسية الشيوعية"[1] ، ولكل من هذه الأطراف برنامجها الثقافي الأدبي الخاص الذي ينسجم وأهدافه السياسية، وأصوله الفكرية، فقد كانت تتصارع على الصعيد الشعري ثلاث تيارات أساسية، يشدد الأول على عروبة الشعر، وقيمة التجديد لديه بقدر ما يكون مرتبطا لديه بالأصول، وهذا هو تيار"الأيديولوجية القومية العربية" ويشدد التيار الماركسي على جماهيرية الشعر مستلهما الأفق الماركسي الشيوعي، والاتجاه الثالث كان ذا نزعة قومية أيضا، غير انه يستند إلى نظرة ثقافية تقرأ التراث العربي قراءة مغايرة، تضم إلى الموروث الثقافي المتقدم،الموروث السومري والبابلي والكنعاني[2]. لقد كانت بلاد الشام مكتظة بطوائف ومجموعات عرقية ذات أصول ثقافية متباينة، وكل مثقف يحاول صياغة الهوية القومية لنفسه، وللشعب الذي ينتمي إليه، لابد أن يجتر خلفيته الثقافية لا شعوريا، وقد كان الكثير من متصدي هذه التيارات منتمين إلى الديانة المسيحية بفروعها المختلفة، مثل "أنطوان سعادة" و "يوسف الخال" وإلى الأقليات العرقية الدينية مثل أدونيس ونزار قباني، والأمر الذي يعنينا هنا، أن الانتماء الثقافي الخاص لكل من هذين الشاعرين، قد جعل لهما موقفا خاصا من الثقافة السائدة التي هي امتداد لأراء الأغلبية وصراعها مع الحياة والتيارات المناهضة، فـ بالنسبة لنزار فقد أعطاه انتماءه إلى هذه الأقلية استقلالا وحيادا بحيث كان انتمائه إلى الأمة بمعنى "الأغلبية" ثقافيا فقط، ولذلك نجد أن همومه هموما ثقافية وشعرية بحتة.

أما أدونيس فاهتماماته الفكرية وتأثره برجل قضى نحبه من أجل أفكاره، فضلا عن أنه غير منتم إلى الأكثرية، ولد عنده إحساسا بالاضطهاد، ولذلك فلا غرابة أن يصرح بأن التيار الذي ينتمي إليه يسعى إلى قراءة التراث بالاتجاه المغاير، وهذا الاتجاه كان طموح الفئة التي ينتمي إليها عبر التأريخ، وهو الذي أعطاها خصوصيتها وتفردها.

إن الآخر الذي هو الأغلبية، لا يعترف بوجود هذا التيار، بل يعده نقيضا أو "نابتا" يفسد المدينة الفاضلة على حد تعبير الفارابي، والحق أن هذه الفكرة "فكرة اللاشعور الجمعي" التي نأخذها عن "يونج" هي الشفرة التي نحلل بها شخصية أدونيس أديبا ومفكرا.

أما نزار قباني فحياده واضح وخطاباته السياسية التي تضمنتها أشعاره موجهة إلى الأمة،

---

(1) ها أنت أيها الوقت/97.

(2) م.ن/100-101.

وقد اكتسب حياده انتسابه إلى أقلية غير متعصبة، ومن كونه لا ينتمي إلى عائلة متدينة بالمعنى العميق، بخلاف أدونيس الذي كان منتميا إلى عائلة رجل دين.

أما واقع صلاح عبد الصبور والبياتي، فعلى الرغم من وجود الوشائج والتلاقح بين الثقافة العربية الحديثة في جميع عهودها، فإن انتماءهما الثقافي إلى المجموع جعلهما لا يحسان بما يحس به أدونيس، وبما يتجاهله نزار، فهما ـ كشعراء ـ يحسان بالاغتراب في الوجود، فليس لدى أحدهما عقدة الأقلية، لقد شغلهما البحث عن الذات، عن أي حوار مع الآخر، وهذا بلا شك نابع من شخصية ثقافية أكثر استقرارا، فالبحث عن الذات هو اكبر مشكلة واجهت الإنسان، فنشأت الفلسفة التي تصدت " لمسائل الوجود محاولة أن تجلو أسرارها، وأن تنير كل ما يرتسم في ذهن الإنسان من علامات استفهام كثيرة وغامضة"[1]. وما تزال هي مصدر كل من الدين والفن، فالعقل الذي بنى الحضارة إنما نشأ عن تفسير الطبيعة وظواهرها، لا عن تعليلها، وكلما سأل الإنسان لماذا؟ فإن جوابه سوف يكون دينيا أو شعرا، وقد أحس بذلك الشاعر الروسي"فوزنسنكي":إن كمبيوتر المستقبل سيكون بإمكانه القيام بأي شيء ما عدا شيئين أن يكون متدينا أو أن يكتب شعرا"[2].

يعرف أدونيس الذي ينتمي إليه بأنه حركة "قومية " أيضا، ويجعل الفرق بينه وبين القومية العربية في أنها (هذه الحركة الجديدة) تستمد أصولها من الموروث الثقافي السومري والبابلي والكنعاني، وهو بذلك يتعمد التعمية ويفضي عن التفاصيل، لأن كلمة قومية لا تعطي تعريفا، فلكل إنسان في الكون انتماء إلى قوم، ولديه بذلك تصور ن هويته القومية، صرح بذلك أو لم يصرح، فالموقف من الانتماء أشبه بالموقف من التاريخ، أساس في صميم الفكر، وقد انشغل الفكر العربي القومي بالعموميات وتجنب الخوض في التفاصيل، في مرحلة نشوئه، ولذلك نجد من المثقفين من يصرح إلى وقت لاحق بأننا "نحتاج لإعادة صياغة لهويتنا القومية"[3] أو كما يرى آخر بأننا نحتاج

---

(1) الإنسان، مفهوم اللفظة اللغوي والفلسفي والديني، ضاهر أبو غزالة، الفكر المعاصر، معهد الإنماء العربي، بيروت ع90، 1997/.

(2) الإسلام بين الشرق والغرب، علي عزت بيغوفيتش، ترجمة محمد يوسف عدس، بيروت، 73/1994.

(3) من كلام السيد ياسين في "الازدواج الثقافي، وأزمة المعارضة المصرية" محاولات إبراهيم منصور، دار الطليعة، بيروت ط1، 22/1981.

إلى تحديد لهويتنا القومية[1].

لقد كان الدافع للتيار الذي ينتمي إليه أدونيس هو الرغبة في صيانة هوية قومية جديدة للأمة "السورية" الناطقة بالعربية، وهي عقدة النقص التاريخية التي ينتمي إليها "أنطوان سعادة وأدونيس، تلك العقدة التي جعلت جميع مؤيدي هذا التيار يسعون إلى سيادة هوية جديدة تحقق المساواة وتسقط سيادة الأغلبية، حتى على الصعيد الفكري.

لقد اتفقت التجارب الشعرية على وصف واقعين، أحدهما مرفوض، وان كان المادة الأساسية لما بعده، ولكنه موصوف بالموت والتخلف والجمود، وهذا الواقع هو الذي بدأت حركة النهضة العربية منذ مجيء (نابليون بونابرت) و (محمد علي) تسعى إلى تغييره، وقامت حركة الإحياء في مطلع هذا القرن على مقارنة الواقع الأدبي المرير بواقع النهضة الأدبية في العصور السالفة، جاهلية، إسلامية، أموية، عباسية.

وقامت جماعة (الديوان) على تخطي تيار الإحياء، تأثرا بالشعر الغربي، ثم جماعة (ابولو) والمهاجرون العرب كإيليا أبي ماضي، وجبران خليل جبران، ونسيب عريضة، وميخائيل نعيمة، وغيرهم، فهؤلاء شقوا الطريق لرواد الشعر الحر، أن يحدثوا قفزهم في تجديد شكل الشعر العربي، معتمدين على لبناته القديمة، فالشعر الحر تجديد وليس ابتداعا، فهو قائم على إعادة صياغة للإيقاع العربي القديم، لا على نقضه من أساسه، فمحاولة بديل جذري لعروض الخليل لم تطرح إلا كـ مشروع في السنين المتأخرة[2].

إن الواقع الأدبي العام سواء التقليدي المحافظ على عمود الشعر أو التقليدي في التجديد،المحافظ على المعاني القديمة، قد عد شعراء هذا الجيل من كتاب التجربة الشعرية مناهضين له، فهم قد عدوا أنفسهم (صفوة الصفوة) وذلك من خلال لغتهم الواثقة وشخصياهم المتفردة، ومكانتهم السوسو- ثقافية في عالم الشعر، فهم ضد التقليد وضد هذا التجديد المنحرف، هذا التجديد الذي لا يعطي خصوصية، والذي تبنته تيارات يسارية التي أرادت جعل الأدب جماهيريا، يقول عنه أدونيس: "لم أكن على الصعيد الشعري معجبا بالنتاج الشعري الذي يقدمه الشعراء المنخرطون في هذا التيار، كنت أرى فيه استسهالا كثيرا حينا، يصل إلى درجة الابتذال، وكنت

---

(1) إبراهيم منصور في م.ن/22.

(2) ينظر، نحو بديل جذري لعروض الخليل، د.كمال أبو ديب.

أرى انه شعر يحاول أن يمتلئ بكل شيء، إلا بمادة الشعر الأولى والأساسية: اللغة"[1]. وتتباين مواقف هؤلاء الشعراء من الواقع الأدبي السائد، حتى أنها مواقف تمس جزئيات هذا الواقع، معبرين بذلك عن موقف جديد ومتفرد يرى ضرورة الإدلاء بآرائه وأفكاره، فهذا نزار قباني يقف ضد الغموض المضيع والنافي لعملية التواصل التي هي شرط أساسي لاكتمال الدائرة الأدبية، ويقول: "وأنا بلا تردد اتهم عددا من شعرائنا، وأكثرهم ثوريون واشتراكيون وماركسيون، بممارسة إقطاع شعري على الشعب العربي لا يختلف كثيرا عن الإقطاع الثقافي والفكري الذي يمارسه نبلاء القرون الوسطى"[2]، ويقول ناقدا لمسار الشاعر الحديث الذي غالى في استقلاليته ونرجسيته: "الشاعر الحديث يقف في قارة، والناس يقفون في قارة، وبينهما بحار من عقد التعالي والغرور وعدم الثقة، وبدلا من أن تكون ثقافة الشاعر وسيلة للتفاهم والاقتراب، أصبحت قلعة حجرية لا تفتح أبوابها للجمهور"[3].

ونرى آخر يتخذ موقفا مضادا لهذه التعمية، والابتعاد عن جماهيرية الشعر، من خلال الإغراق في التجارب المثالية، وادعاء معرفة المستقبل، كما لو أنهم يمارسون عمل الشعوذة والتنبؤ، يقول البياتي: " إني انظر بازدراء واستخفاف لكثير من التجارب الشعرية الزائفة المشحونة بالهلوسة الصوفية وادعاء الاستبصار، لأن اغلب هذه التجارب قائمة على أساس النظرة المثالية المعادية للعقل والعلم والمجتمع، بل إنها تزدري الحاضر وتسقطه من حسابها، بحكم نظرتها الطبقية، وتنظر بشيء من الخوف والاحتقار إلى الثورة وإلى نضال الجماهير، وان كانت لا تستطيع الجهر بذلك لجبنها وانتهازيتها"[4]، فهو يحاول أن يوصل الشاعر إلى النموذج الثوري الرافض، وهو غالبا ما يربط الشاعر بالثورة فهي عنده– "يعيشان في الإبداع الشعري التاريخي، ولهذا فإنهما ضد التجربة والهلوسة والصوفية والمثالية المبتذلة"[5]. وحيث البياتي يقوم في فك انبثاق التجربة الشعرية في أغوار النفس الإنسانية، انسجاما مع ما تقدم من همومه، إذ أنها هموم تعنى عمقا في معنى التجربة الشعرية ، وظروف انبثاقها، فهي هموم (لا واقعية) إذ صح التعبير، ولكنها تتعاطف مع الواقعية على الصعيد

(1) ها أنت أيها الوقت/101.

(2) قصتي مع الشعر/158.

(3) م.ن/158.

(4) تجربتي الشعرية/36-37.

(5) تجربتي الشعرية/50.

النظري.

إن تعبير البياتي وصلاح عبد الصبور عن غربتهما كذاتين شاعرتين تجاه الوجود، يمثل إحساسهما بموقف الإنسان العربي الذي يواجه الاستعمار بأنواعه المختلفة، والانقياد له خاصة. وهكذا نجد الخلفية الثقافية موجهة لرؤية الشاعر إبان كتابته لتجربته الشعرية، كانت الصانعة لتلك التجربة بالأساس في مراحل نشوئها واكتمالها، وتعبير البياتي وبحثه الدائب عن الحرية يعكس ظمأ الإنسان العربي إليها التي حرمه منها معقد هائل من أسباب التخلف الاجتماعي والاقتصادي والسياسي ما تزال الندوات تعقد لتحليله، ودراسته[1]، إن اهتمام أدونيس بنقد الآخر ليس تعبيرا عن حرية الإنسان العربي عموما، إذ أن أزمته مضاعفة، بل انه تعبير عن حريته من الإنسان العربي نفسه، وبحث عن المساواة التي كان يفتقدها، والتي حاول أن يقدمها مشروعا يجب أن يصاغ من جديد، وهذا ما فعله "انطوان سعادة" مثل أدونيس الأعلى.

أما نزار فاستقلاليته التي جاءته من عدم مبالاته بالأفكار قدر مبالاته بالحياة الواقعية جعلته يخوض معركة ثقافية، ليست مع النخبة، ولكن مع الواقع الاجتماعي بشكل خاص، فهو يبحث عن الحرية الذاتية للشاعر، لا التحرر التاريخي للذات الذي يبحث عنه أدونيس، ولذلك نجد نزارا ينتقد الواقع الثقافي التقليدي، لأنه لا يفسح مجالا للتجديد والتحرر والإبداع، إلا من زوايا ضيقة لا تلائم الشاعر، ويصف ردود الفعل تجاه صدور مجموعته الشعرية "قالت لي السمراء "الذي عده الواقع الثقافي السائد إسفافا، وخروجا عن المألوف، واستخفافا بالأخلاق فيقول: "إن تحرك الدراويش والطرابيش والنرابيش ضدي، كان تحركا طبيعيا ومبررا، فساكنو تكايا الشعر العربي يعرفون أن أي صوت شعري جديد سوف يقطع رزقهم ويحيلهم إلى المعاش، لذلك فهم يتحصنون وراء دروعهم التقليدية، اللغة والصرف والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر"[2]، انه يدافع عن طريقته المتحررة في قول الشعر، المتمردة على القيود الاجتماعية الموروثة، وعن حقه "كذات مستقلة، شاعرة أو مواطنة بالمفهوم السوسيولوجي"في أن يقول ما يشاء أو يحدس ويتنبأ بنجاحه، لأنه ينطق عن رغبات مكبوتة للإنسان العربي، أو أن قد "عرف من أين تؤكل الكتف "وهذا ما

(1) ينظر- مثلا- الندوة التي عقدت في الكويت عام 1947 بعنوان "أزمة التطور الحضاري في الوطن العربي" صامته الكويت، 1975 وقد شارك فيها أساتذة كبار أمثال د. علي الوردي، ود. فؤاد زكريا، و د. محمد النويهي، و د.محمود أمين العالم، وآخرون.

(2) قصتي مع الشعر/91.

استدعى عداء التيارات الثقافية التقليدية، والقيم والأعراف الاجتماعية التي انبثق شعره من دون رضاها، فهو قد استنطق أفكارا ورغبات كان السكوت عنها واجبا، وما يزال إسكاتها واجبا من منظار تلك العقليات التي كان ينتقدها.

وعلى الرغم من أنه يحكي "متذكرا" وان رؤيته الحدسية، فقد توفقت وتحققت بالحدوث التاريخي، فإن توقعه كان كبيرا وواعدا، فقد نجحت طريقته جماهيريا، وأصبح أحد أكثر الشعراء تأثيرا، ولا شك أن تأثيره سيظل- على المدى البعيد- لأن النجاح السوسو ثقافي يعقبه نجاح ثقافي خالص، فهو أطول عمرا من التأثير الثقافي (على صعيد النخبة فقط).

ويمكن القول بأن اهتمامات كتاب التجربة الشعرية تتقاسمها ثلاثة اتجاهات:

الأول: ثقافية، متمثلة بأدونيس، فهمومه الواقعية هموم ثقافية، بالمعنى الشامل لكلمة (ثقافة) والتي تعني "مجموع الانطباعات المكتسبة التي تنفعل بها شخصية المرء، من حيث هو فكر وشعور وتخيل وكائن اجتماعي يتصرف في بيئة معينة وزمن معين"[1]، أي الثقافة ذات البعد السياسي كذلك، ولذلك فإن موهبته الشعرية لا تنفصل عن الهموم الثقافية ــ السياسية، فقد جعل نصب عينيه الثقافة العربية، ومشروع قراءتها بطريقة مغايرة، وأنفق في ذلك عقودا من سنين عمره، فبحثه عن ذاته، كان يتجلى في حربه مع الثقافة العربية التي أسرته تاريخيا، ولذلك فهو لا يستطيع رفضها، ولا قبولها كما هي.

الثاني: اجتماعية متمثلة بنزار قباني، فهو قد مزج بين ذاته وشعره، وقبوله الاجتماعي مشروط بنجاحه في بث طريقته في الشعر، وقد سعى أن ينطلق من خواطر الناس، وشعره مدونة يتقاسمها جانبان، السياسة والمرأة، فعلى الصعيد الأول اتخذ النقد المباشر وكأنه بذلك ينفس عن تأنيب الإنسان العربي لنفسه، وعجزه عن حل مشاكله، ومن ثم ارتياحه للنقد المباشر المجرد، مثلما يقول عن نكسة حزيران:" حزيران غرز دبوسا حادا في عقلنا، كسر كل طواحين الهواء التي كانت تدور في داخلنا ولا تطحن شيئا، ثقب كل أكياس الغرور والعنتريات التي كانت تملأ جماجمنا"[2]، والجانب الثاني في شعره هو المرأة، وقد مزج فيه بين العاطفة والغريزة، وجاء شعره في وقت خرجت المرأة لأول مرة إلى الحياة والشارع، فكان

(1) مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث، عامل الثقافة، انطوان غطاس كرم. في "كتب العيد" منشورات العيد الوطني للجامعة الأمريكية في بيروت، اشرف علي تحريره جبرائيل جبور بيروت، 126/1967.

(2) قصتي مع الشعر/230.

أبن العصر في شعره، ولا نظن شاعرا معاصرا رددت الألسنة شعره، واستشهد به في المجالس كما حصل لنزار، فإدراكه للواقع وهمومه الاجتماعية كان الدافع وراء مشروعه التجديدي وموضوعاته الشعرية.

الثالث: شعرية ذاتية، متمثلة صلاح عبد الصبور والبياتي ،فقد كانت الخصوصية الشعرية التي تمتلكها الذات الشاعرة التي تميزها عن غيرها، هي الفكرة الأسرة لما كتباه في تجربتهما الشعرية، وهما يقعان في مثالية مؤمنة بجوهر إنساني متميز ينبثق عنه جوهر شعري متفرد، الأمر الذي يخالف أيديولوجيتهما، وموقفيهما العقليين من الحياة على الصعيد النظري. فالهموم الثقافية متركزة في هذا الاتجاه، أو الجانب، والهموم الاجتماعية (السوسيو ـ ثقافية) متغيبة تماما، ولذلك يمكن أن نعد تجربتيهما أنموذجا للتجربة الشعرية في تفردها الرؤيوي.

ثانيا: تواشج الثقافة بالأيديولوجية

يقول الدكتور محمد الكتاني:"لم يتعلق الناس في عالمنا العربي بشيء، وهم في نهاية عصر الجمود والانحطاط، مثل تعلقهم بفكرة الثبات، أو فكرة المحافظة على نسق الحياة التي يحبونها. سواء فيما يتصل بعاداتهم وأخلاقهم، أو ما يتصل بمعتقداتهم"[1]، ولعل هذه الفكرة كانت مرتبطة بالقدسية التي يلقاها التراث، وبتعلقه بالأساس الديني الإسلامي، ولهذا فقد كانت التيارات تتصادم فيما بينها، متخذة طابع المحافظة على هذا التراث والذي يعني ديمومة التقليد، والطابع الآخر هو طابع التجديد الذي وصل عند بعض دعاته إلى هدم القديم وقطع كل صلة ترتبط به، ولعل الأساس الذي قامت عليه التيارات الأدبية في تلك الفترة في الخمسينيات، والتي انقسمت إلى تيار محافظ تقليدي إتباعي، وتيار تجديدي ابتداعي يقابله، كان هذا الأساس ينطلق من طبيعة التعامل مع التراث، وكان"الصراع بين هؤلاء وأولئك كان صراعا أدبيا في الظاهر، ولكنه كان صراعا أيديولوجيا في الواقع، لكونه يستند إلى مبادئ اعتقادية لكل طائفة"[2]، وعندما يكون الخلاف مؤسسا على تبييت الأحكام المسبقة، والأفكار الأيديولوجية، يكون الخلاف حينئذ خارج دائرة الأدب، ومن ثمّ فإن الصراع قد يتخذ أشكالا تتجاوز الموقف الثقافي الموضوعي، إلى مواقف تتعلق بالإنسان في أحقية وجوده الفعلي.

---

(1) الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث، د. محمد الكتاني، دار الثقافة- الدار البيضاء ط1، 47/1982.

(2) الصراع بين القديم والجديد/175.

إن الثقافة السائدة تخضع خضوعا كليا للمؤسسة التي تتبناها، وتدافع عنها، كونها تمثل الوجه الآخر لهذه المؤسسة، وتحاول السلطة السائدة أن تعمق مفاهيمها الثقافية، وتسعى جاهدة على جعلها الصبغة التي يصبغ بها المجتمع ولا يتخلف عنها أحد، وتحاول إيهام الآخر بأنها "ثقافة المجموع" المتبناة من دون قسر ولا تضييق، إذ أن من المعلوم أن "كل نظام اجتماعي من الأنظمة التي شهدها تأريخ المجتمع يمر بفترتي"صعود" و "تناحر"، ومن الوجهة الثقافية تتبدى ثقافة المجتمع في فترة الصعود، وكأنها ثقافة المجموع"[1]، وإن كان هذا هو محض تصور النخبة، إنها تحاول إثبات شرعيتها من خلال إشاعة الثقافة بين المجتمع والتي قد حددت معالمها وأرست قواعدها مسبقا، ولعل هذا ما جعل أدونيس يرى أن ثقافة المجتمع السائدة ليست هي الحقيقة في جوهرها، وإنما تكمن ثقافة المجموع الحقيقة في هذا الغائب المتخفي، غير المعلن وقراءته التي تتجاوز "قراءة المعلن وحده ، وإنما تقتضي، على الأخص، قراءة ما لم يقرأ، قراءة المقموع، أو المكبوت"[2]، وهذا ما يثير أدونيس، الغائب الذي يوليه أهمية أكبر من الحاضر، فالواقع الحقيقي- عنده- هو ما تعبر عنه هذه الكتابات التي لم ترى النور، ولم يكشف عنها أصحابها، أو هي المتخفية وراء السطور، ولقد حاول جاهدا تحديد مواقعه في التأريخ ويحث عن أصوله في قراءته للتراث العربي تأريخا وإبداعا.

يقوم الواقع الثقافي القائم على التقليد في أحد مرتكزاته على الواقع الأيديولوجي، الذي ينبثق منه هذا الواقع، وترتسم به معالمه، بمعنى أن الخلاف القائم وردود الفعل التي واجهت الثقافة الجديدة لم تكن ذات وجه ثقافي محض، بل إنها تخفي مرتكزات وجودها الحقيقي وراء هذه الثقافة، ووجودها مرتبط بهذا السائد، وترى أن كل مساس بالأدب وقيمه، هو في حد ذاته محاولة تخريب ومعاداة للأيديولوجية الموجهة للمجتمع دينيا أو سياسيا ولهذا فإن أدونيس- بصفته واحدا من ممثلي الثقافة الجديدة- يرى أن لهذا الصراع وجها واحدا، وهذا الموقف من هذه الثقافة من قبل الواقع التقليدي، لم يكن له سبب آخر، غير هذه الدوافع الأيديولوجية التي تنأى عن الشعر، فتبحث المسألة وفق منظور أيديولوجي، في حين أن حقيقة المسالة، لا تخرج عن الشعر وطبيعة النظر إليه. "هكذا رأينا أنفسنا منذ البداية، إننا نواجه معركة بوجوه متعددة،

لكن بجوهر واحد: أيديولوجي، أي أن النقد الذي وجه إلينا لم يكن شعريا، وإنما كان في المقام

---

(1) مقدمة في نظرية الأدب، د. عبد المنعم تليمة، دار العودة-بيروت، ط2، 113/1979.

(2) ها أنت أيها الوقت/54.

الأول أيديولوجيا، ومن خارج الشعر"[1].

ويرى أن الهجوم الذي توجه إلى مجلة "شعر" وما طرحته من مفاهيم ورؤى جديدة، لم يكن منبثقا عن عقول تفهم الشعر، بل هي بعيدة عنه، ولم يسعها أن تفهم حقيقته، ولهذا فإن الجهل بالشيء يتبعه جهل في الحكم عليه، وهو يرى أن المعركة لم تكن أدبية في وجهها الحقيقي، وإنما كانت معركة السياسة السائدة العنفية قبالة الثقافة الجديدة التي لا تملك من أسلحة الرد، إلا اللغة والشعر، ومن ثمّ فهي السجان والسلطان، في وجه الشعر المتهم والمحكوم عليه، إن الجهل بطبيعة الشعر من جهة، واستبدال معرفة الشعر بالقوى التي تعاديه من جهة أخرى، كل وراء الهجوم الذي طال المجلة وأصحابها "والحق أن هذا لم يكن انتصارا للشعر، أو دفاعا عنه، إذ لا يستطيع الإنسان أن يخدم قضية يجهلها، وإنما كان انتصارا لسياسات معينة وأيديولوجيات معينة، ولم يكن الشعر زهرة اللغة، لغة اللغة، والتعبير الأعمق عن الإنسان العربي، لم يكن بالنسبة إلى هؤلاء المهاجمين إلا تكأة وذريعة، وكانوا في هجومهم يعملون من اجل ثقافة لا تعرف من اللغة والثقافة إلا شيئا واحدا: أنْ تزج الكلمة إلى السجن"[2].

وفي الوقت الذي لا ينكر فيه أدونيس وجود قدرات ومواهب شعرية في تلك الفترة بما امتلكته من موهبة شعرية في تلك الفترة بما امتلكته من مقدرة في التعبير الشعري واستكمان للغة، فإنه يرى أنها قد انطلت عليها اللعبة الأيديولوجية- كما يتصور- وهو يرى أن قضية كبرى كقضية فلسطين- التي كانت شغل الأمة الشاغل- لم تك لتبرر لهؤلاء الشعراء وقوفهم في الصف الأيديولوجي "كانت الحركة الشعرية العربية خارج مجلة شعر- آنذاك- غارقة في الأيديولوجية وثقافة الأنظمة، كان بين شعرائها مواهب كثيرة، دون شك، غير أنها كانت مطموسة تقريبا وراء الهدير السياسي- الأيديولوجي، كانت الأفكار القومية التي تتمحور حول قضية فلسطين- خصوصا، والأفكار التقدمية- بعامة- الاشتراكية والشيوعية، بخاصة- مرورا بالأفكار المناهضة للاستعمار، وهذه كانت مشتركة عامة، هي التي توجه الكتابة الشعرية، وتوجه كذلك الذائقة الشعرية، هكذا كان بمثابة الدهان الذي يموه الدمامة"[3]، وكأنه يرى أن على الشاعر الابتعاد عن كل قضية لا تعبر عن ذاتية الشاعر وخصوصية وجوده ورؤيته، وهو يطلق تعميما نقديا يختزل به

---

(1)ها أنت أيها الوقت/51.

(2) م.ن/42.

(3) ها أنت أيها الوقت/144.

النظرة ليضعها تحت الإطار الأيديولوجي، ومن ثم تخرج- عنده- على حقيقة الشعر، فهو يرى أن جميع الأطراف السياسية ذات الموقف الأدبي ظاهرا، غير قادرة على تقديم مفهوم أدبي جديد، يتبعه شكل جديد، فالنتاج الأدبي لا يشكل قيمة مهمة، وذلك لأن قيمته هذه طمست بدخول الشعر إلى حيز الأيديولوجية، التي تفقد العمل الفني شعريته، فهو لا يقيم وزنا لهذه الثقافة وهذا النتاج الذي يمثل الثقافة الوطنية إذ "ما من مجتمع له خصائص المجتمع التاريخية إلا وهو ينتج ثقافته القوميــة أي ثقافته المرتبطة والمتأثرة بمجمل خصائصه التاريخية تلك"[1]، وقد كانت تلك الفترة التي يتحــدث عنها أدونيس يتوزع نتاجها الأدبي على الاتجاه القومي الذي تشغله قضية فلسطين، والاتجاه التقدمي بأفقيه الاشتراكي والشيوعي، والاتجاه المستقل الذي يشغله أمر خروج المستعمر من وطنه وتحقيق استقلاله، ومع ذلك فمن غير الممكن أن لا تنشغل مشاعر وتفكير شاعر بقضية كفلسطين في تلك الفترة، إلا أن ما يبرر لأدونيس مثل هذا القول هو الاضطراب السياسي الذي تنبثق منــه هــذه النتاجات وتياراتها الأدبية.

إن شيوع هذه الأيديولوجيات أمر طبيعي يفرضه تعدد الطبقات الاجتماعية والسياسية، فكل منها يقدم برنامجه وفق ما يراه قادرا على إحداث نقلة نوعية في المجتمع آنذاك، فــالواقع أن "الأيديولوجيا فكر طبقي المضمون، طبقي التوجه، فلا بد أن تكون التناقضية من لوازم هذا الفكر في المجتمعات الطبقية كمجتمعنا الحاضر، لأن الأيديولوجيا لابد أن تتعدد تبعا للتعدد الطبقي ولابد أن تتناقض تبعا للتناقض الطبقي"[2] مما يستلزم تناقضا آخر على مستوى النتاج الأدبي الذي ينتجه شعراء كل طبقة. يرى أدونيس أن الواقع الشعري قد طمست معالمه من جراء هيمنة السياســي عليه، ويرى أنه لا مبرر لهؤلاء الشعراء في انسياقهم وراء أيديولوجيات متصــارعة تحــاول نقــل صراعها السياسي إلى الواقع الثقافي والأدبي، وتحاول إشراك الفنان في هذه الصــراعات، بعــد أن أفقدته شعريته المنبثقة من تفرد ذاته، بإذابته في معقدها، في الوقت الذي يفترض فيــه أن يتحلــل الثقافي من علاقته بالصراعات القائمة، يقول أدونيس: "كان عجبنا يزداد عندما نــرى الكتــاب والفنانين والمفكرين، هم أدوات هذا التشويه، فقد كنا نفترض أن يكونوا، على العكس، الضــمير الساهر على العدالة والحرية، الساهر على الإنسان وكرامته وحقوقه، بوصفه إنسانا، فيما وراء كل

---

(1) مفهوم الثقافة الوطنية، د. حسين مروة في "الثقافة الوطنية في لبنان" اتحاد الكتاب اللبنانيين، دار الطليعة- بــيروت ط2، 7/1979.

(2) مفهوم الثقافة الوطنية. /12.

انتماء، وكل اتجاه، وكل سياسة، ولكن كم كنا سذجا كان عليك عندما ترى سجانا حقيقيا، أو شرطيا حقيقيا، أن تذهب لتراه بينهم وفيهم، يجلس بين الكتب، لا لكي يهيئ مستقبل الإنسان والحرية، بل لكي يهيئ السلاسل والسجون"[1].

ويتضح من حديث أدونيس كم هو مشبع بمشاعر الأسى والألم واللغة الغاضبة، حيث يستحضر مواقف العداء الثقافي من جهة، وقبله العداء السياسي الذي مارسته السلطات السورية الموالية للوحدة مع مصر. إن الموقف الذي يعاني منه أدونيس له وجهان:

الأول: الوجه الثقافي المغبون، من خلال الأحكام التي كانت تصدر من أعلام الثقافة السائدة والتي كانت تعارض مشروع الثقافة الجديد، وقد وضح معالمه في النص السابق، حيث ضياع الأمانة العلمية، والبعد عن السلوك الحضاري الذي يليق بالإنسان، الذي يفترض أن يتمثله صفوة المجتمع، نظرية وسلوكا.

الثاني: الوجه الأيديولوجي الذي يحاول أدونيس إخفاءه تحت قبعة الثقافة والفكر الموضوعي فمن المعلوم أن "الكاتب مهما بلغت أصالته وعبقريته، لا يسعه التخلص من آثار البيئة الاجتماعية التي نشأ فيها"[2].

وهذه الآثار تكون أكثر حضورا وتأثيرا إذا كانت تخص البيئة السياسية، خاصة إذا علمنا أن الواقع الذي يتحدث عنه أدونيس، قد عانى من سلطته القمعية التي أذاقته طعم السجن سنة كاملة ومعه خالدة سعيدة– زوجه فيما بعد.

ومن خلال هذا الموقف، ينتقل أدونيس من الدفاع عن المشروع الثقافي إلى الدفاع عن الذات، فيرى أن هذه المواقف المعادية كان سببها شخصه– كما يرى– لا مشروعه الثقافي فيرى أن مجرد انتمائه إلى تجمع شعر، كان دافعا لمخالفيه في معاداته، "ومعظم عداواتي مع الشعراء وغيرهم بدأت في مجلة "شعر" ولازال احصد نتائجها حتى اليوم، وهي نتائج ليست سهلة أبدا، ذلك أن بعض الذين عادوني نافذون، وقد مزجوا عداواتهم الشعرية، مبدئيا، بأشياء أخرى كثيرة، بينها السياسة والدين"[3]، فيرى في الواقع حوله أنه يصادمه ثقافيا وسياسيا ودينيا، فقد أصبح مرمى لسهام متعددة الأقواس، ولكن الذي يهون عليه هذه المواقف أنها لا تمس وجوده وعالمه الشعري،

---

(1) ها أنت أيها الوقت/145-146.

(2) حيرة الأدب في عصر العلم د. عثمان نويه. دار الكتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1969/66.

(3) ها أنت أيها الوقت/139.

فمشروعه الذي جاء به فوق النقد السائد آنذاك، وما يزال كما يصرح بذلك بقوله: "شعريا، أنا نرجس هذا الزمان العربي بجميع المعاني"[1] ويرى بأن النقد الذي يتناول تجربته الشعرية "بوصفها كلا وبوصفها تسمية جديدة للأشياء أي بوصفها بداية، مثل هذا النقد لم يتم حتى الآن"[2]. وإنما كانت هذه المواقف خارج الحدود الشعرية "لكن ما يعزيني هو أن آرائي في نتاج هؤلاء كانت صائبة، واليوم يبدو هذا النتاج الوفير المتنوع، دون استثناء خارج بمعناه الحقيقي، وبحصر المعنى"[3].

لقد تعدت هذه المواقف الموضوع إلى الذات حيث قام الواقع التقليدي بمنحاه الأيديولوجي بتعميم مفاهيمه تجاه الآخر المعارض، لما هو واقع ثقافي سائد، ويتخذ مواقف- هي طبيعية في مثل هذا الحال- من أصحاب هذه الاتجاهات لا تخلو من تجن وظلم أحيانا، وقد كان هذا الواقع زيفا يحكمه الحسد والعداء غير المبرر، فيحدث عن بعض الذين ناصبوه العداء، لا لاختلاف في الأفكار، بل هو موقف مبدئي من شخصه وهم مسلحون بالواقع الأيديولوجي الذي يساندهم، سواء أكانت سلطة متحكمة، أو جمهورا تابعا فاقدا لحقيقة ذاته "بين هؤلاء الذين نذروا حياتهم ونشاطهم لمهاجمتي، أفراد اعذرهم، خصوصا أني اعرفهم معرفة كاملة، إنهم "مصابون" بداء سماه بعض الأصدقاء "داء أدونيس" وهو يذكر بأسطورة جانوس: له وجهان، الأول كره لا يوصف، والثاني حب لا يوصف، التهجم علي، اليوم بكره ضخم، هو بالنسبة إليهم علاج، كما كان التقرب إلي أمس بحب ضخم، علاجا هو أيضا"[4].

إن أدونيس قد غدا قضية بحد ذاته لأسباب تعود كلها إلى الأفكار التي طرحها في ذلك الوقت- وما يزال- حيث تصدم في معظمها بالبنى الثقافية والسياسية والدينية، مما يعني أن هذا العداء له مما يبرره عند هؤلاء، ومن الصعوبة أن يجد هذا الواقع نقاط التقاء معه وهو يحاول زعزعة الموروث الثقافي، ولا يراعى تأصله في ذاكرة المجتمع، إن هذا التصادم لم يكن ليحدث مثل هذا الأثر- إذا تجاوزنا مرجعيات أدونيس الأيديولوجية- لو أنه قدم أفكاره بهدوء في واقع غدا هذا الموروث هويته الثقافية والقومية والدينية في آن واحد.

وبعدما يمضي على هذا الواقع ما يقارب خمسة عقود من الزمن، يعود أدونيس للحديث

---

(1) أدونيس لكل العرب: إنا نرجسي هذا الزمان. "كل العرب" المنشورات الشرقية، فرنسا ع245، 1987/56.

(2) م.ن/57.

(3) ها أنت أيها الوقت/139.

(4) ها أنت أيها الوقت /150.

عنه، متعاليا عليه، ومخاطبا له من موضع الثقة بالوجود والاستمكان قائلا: "لا أذكر بأولئك الذين يرابطون حراسا أمناء على باب ما، أو حديقة ما أو مؤسسة ما، فهؤلاء لم يكونوا يوما في حاجة إلى أن يقرؤوني، وهم لا يفهموني، ولن يفهموني، إنهم يعملون ضدي، لكنهم قرؤوني سلفا لا في ما كتبت في سالف أيامي، بل فيما سأكتب في مقبلها"[1] فهو مستغن عن هذا الواقع ومعالمه الثقافية، إن له واقعا ثقافيا مميزا يسمى باسمه، وأصبح نهجا يهتدى به من بعده.

إن المواقف المنبثقة من الواقع الثقافي كانت تستند إلى السلطة التي أكثر ما يعنيها هو أمر وجودها الذي كان الموقف الاتباعية لا يعارضه، وإنما كان ممكن الخطر في تصور هذه السلطة متمثلا بهذا التجديد الذي لا يمكن أن نفهم منه تجديدا يطال الشكل فحسب، وإنما كانت مقتنعة أن وراء هذه الأفكار التجديدية تصورات ومفاهيم تسيرها، ومن ثمّ فإن هذه الأفكار المتمظهرة في الإشكال الجديدة في النتاج الأدبي، كانت تخلل الوجود النخبوي المتسلط، خاصة إذا علمنا أن الوجود السياسي كان منشغلا في إرهاصات الانبعاث القومي، والوعي بالذات، بمعنى أن الواقع العربي كان يعيش مخلص ولادة الذات العربية، التي تحاول إثبات وجودها وقيمها، ونبذ التصورات القادمة من الآخر، نتاجا إبداعيا أو فكريا وقد تمثل هذا في الوجود الثقافي المعادي للذات، ولهذا فإن بعض الباحثين يؤكدون بأنه قد "أصبح انشغال الأمم الفنية بالحفاظ على هويتها الثقافية شعارا، ربما غالبا ما كان غير مدروس ومحدد، ولكنه يعبر عن الأشياء والنقص والتكيف اللذين ينحاز بهما الاغتراب الثقافي"[2]. وما زالت المؤتمرات تعقد لمواجهة ما يسمى بـ(الغزو الثقافي) أو ما سماه مؤتمر الوزراء المسؤولين عن الثقافة "الأمن الثقافي"[3].

إن دعم الأدب السائد الذي يؤكد على الذات هو قناة أخرى لهذا التأكيد الذي يصاحب التوعية السياسية والثقافية والاجتماعية، بغية إنشاء جيل وطني يتعاطف ويؤمن بهذا الوجود الجديد الذي له ما يبرر وجوده ومساره، ولعل من البديهي أن تنال الرعاية المبدع والفنان، بعدما نال النتاج الثقافي والأدبي عنايته، إذ "تمثل وظيفة الفنان بالتأكيد مكانة أساسية مهمة في

---

(1) م.ن./150-151.

(2) السياسات الثقافية في أمريكا اللاتينية وفي الكاريبي، فيليب هيريرا، في "التنمية الثقافية، تجارب إقليمية" تأليف لفيف من خبراء اليونسكو، ترجمة سليم مكسور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت ط1، 1983/97.

(3) ينظر"نحو امن ثقافي عربي "مؤتمر الوزراء المسؤولين عن الثقافة في الوطن العربي، الدورة الرابعة، الجزائر، 1983.

البحث عن هوية ثقافية"[1]، وقد جاء دور المؤسسة مساندا لدور هذه الوظيفة وصاحبها، مضيفا على ذلك المخالف الذي يحاول الاصطدام بوجودها، فجاءت ردود أفعال الشعراء متقاربة في تأكيدها على أن تدخل هذه المؤسسات يمثل انتهاكا لحرية الأدب وحرية الإنسان، في الوقت الذي تعد المؤسسات وجود هذه الأفكار وأشخاصها يمثل انتهاكا لأحقية وجودها، بما يتضمنه هذا الوجود من حمل للأمانة وارتفاع بالأمة وتثقيف إفرادها لأداء دورها في خدمة المجتمع، إن المؤسسات ترى أن "على الثقافة أن تساعد وتعزز وتثبت حركة سياسية، أو عقيدة"[2]، وكل ثقافة[3] لا تقوم بهذه الوظيفة هي ثقافة معادية. وفي هذا الوقت نرى أن القائمين على هذه الثقافة الجديدة كانوا يرون في هذه الممارسات معاداة للثقافة التي يجب أن تكون.

فالبياتي يكشف عن هذا التصادم بين الفنان والسياسي فيرى أن "السياسي المحترف هو الوجه الشرير للكائن المتناهي"[4]، وهذا الموقف واضح فيه الصراع الشخصي الذي يعنيه شخص البياتي مع الواقع الذي يخالف توجهاته وانتماءاته التي تفرض عليه تصورات لتحقق في الواقع والكفة الراجحة عند البياتي أساسا، لا لأن الفنان- بشكل عام- له مبررات وجوده، بل لأن هذا الفنان إنما هو البياتي نفسه، ومن ثمّ ليصبح "الفنان"- الثوري، خالق الثورة وصانعها، والسياسي المحترف: لصها وقاتلها"[5] إنها الثورية الفكرية السياسية وليست ثورة الفنان الثقافية الإبداعية.

ويعرض نزار قباني لمثل هذا التصادم فيرى أن الشاعر يعيش في "حالة تصادم مستمر مع السلطة التي تريد أن تدجنه، وتستأصل غدد الرفض فيه، وتجعل منه صوتا في كومبارس وزارات الإعلام"[6]، ويأبى على الشاعر أن يكون في الصف الثاني، بل لابد أن يتقدم المجموع، لأنه أولى بذلك، وقد قدمه على الملوك والرؤساء وكل أفراد السلك الدبلوماسي، حتى إنه عندما أنهى حياته الدبلوماسية هذه شعر كما يقول – "بكبرياء ملك يتسلم السلطة للمرة الأولى"[7] ووفق هذه

(1) السياسات الثقافية في أمريكا اللاتينية وفي الكاريبي/103.

(2) التنمية التقافية في أفريقيا، بابا غواي ندياي. في "التنمية الثقافية، خبرات إقليمية"/21.

(3) في ذلك الوقت لهذه الثقافة ما يبرر ممارستها.

(4) تجربتي الشعرية/50.

(5) تجربتي الشعرية /51.

(6) قصتي مع الشعر/183.

(7) م.ن/103.

المعادلة يميل إلى تقديم وجود الفنان على صاحب السلطة، متخذا سببا يبرر به هذا التقديم وذلك لأن "النظم بشكل عام، تقف بوجه الشاعر، لأنها تمثل الاستمرار والثبات في حين يمثل الشاعر إرادة الحركة والتحول، وهكذا تنقطع خيوط الحوار وتنعدم الثقة، ويدرج اسم الشاعر في لوائح المخربين، والفوضويين، والخارجين على القانون"[1].

ويتخذ صلاح عبد الصبور الموقف نفسه، فيرى أن الطبقة السلوطية لا تتصور استقلال الفن واستغناءه عن كل الأفكار، وتعاليه عن الأيديولوجيات فممثلو هذه الطبقة "لا يؤمنون بوجود الفن ككيان مستقل له طبيعته الخاصة، لكنهم يتوهمونه تابعا ذليلا لفارسهم الأثير"[2].

ويرى أدونيس أن هذه السياسات لا تكتفي بالتضييق على حرية الفن والفنان، بل تصل إلى حد قتله ونفيه، وذلك بقتل جوهر وجوده، الفكر، "كنا نؤمن أن السياسة والثقافة، كما كان يتم إنتاجها وممارستها عالم سلطوي- عنفي، ولا مجال فيه للقضايا الإنسانية الكبرى، أو للمسائلات الثقافية الأساسية وتلك هي النتيجة: وصل هذا الفكر إلى قتل الفكر"[3].

لقد واجه هذا الجيل واقعا غالبا ما يفسر نزعات التجديد تفسيرات قاصرة أو يحصرها في أحادية تفسيرية لا ترى غير هذا الظاهر، إذ لم يفهم هذا الواقع من هذا التجديد، إلا معاني ارتبطت بالطعن في نية هؤلاء، وبالمس بالتراث الديني والأخلاقي أو العلمي لهذه الأمة، مما يتولد عن ذلك موقف قد يصل إلى حد مناصبة العداء، لا لشخوص هذا الجيل، بادئ الأمر، ولكنه قد يطالبهم فيما بعد، إذ يفسر هذا التجديد تفسيرات لا تخرج عن اتهامه بمعاداة التراث وتخريبه.

إن واقعا يحاول جاهدا تأكيد هويته القومية والوطنية، لابد أن يسخّر كل الطاقات ويحشد الجماهير لتحقيق هذا الهدف المشروع في واقع دولي يحاول افتراس الأمة وإنهاء وجودها وهذا الهجوم على الواقع العربي لا يفرق عندما يفرض سيطرته بين السيطرة الثقافية والسيطرة العسكرية لأن البنية الثقافية التي تقوم عليها النهضة بجميع مجالاتها من أهم المعاقل التي يصوب الأعداء نيرانهم عليها.

ثالثا: نقد الثقافة السائدة

كان الواقع الثقافي تسوده تصورات عن الشعر مأخوذة عن الجيل السابق له، والذي

---

(1) م.ن/183-184.

(2) حياتي في الشعر/99.

(3) ها أنت أيها الوقت/181.

حاول أن يتواصل مع النهضة الأدبية التي كانت تركز على إحياء الشعر العربي وإعادته إلى تـألق عصره، وكان الموجه والنموذج الذي يواجه الجيل يتمثل في التصور الذي كان يرى في الشعر مجالا مكملا للحياة، قد يستغنى عنه الناس، ولا فضل له إلا بالوظيفة التي تحقق متعة وسرورا للقـارئ، وأحيانا كانت وظيفة هذا الكم الهائل من الشعر أرضاء السلطان والتقرب إليه والذي "قد تعود- وراثيا- أن ينام على سريره من قصائد المديح والإطراء، وأن تحمل إليه أشعار الشعراء على صواني من فضة، انه مقتنع- بحكم العادة- انه شمس وانه كوكب، وانه ممطر كالسحاب، وكريم كالبحر، فليتق الله سائله"[1]، ولهذا فقد كانت الذائقة الشعرية السائدة تستمتع بهذا البلاغة، وهذه الصناعة التي تطرب الشاعر، لقد كانت وظيفة الشعر تنبثق عن المضامين التي عفى عليه الزمن، فإذا كـان الأمير أو الخليفة قد ذهب، فقد ذهب مع الشعر الذي يدور في فلكه، وآن له أن ينبثق من الذات، ولا يغادرها إلى الخارج عنها، بل يترل عمقا في أغوار النفس لتكشف عـن أسـرار عميقـة، لا لتتحدث عن حقائق بديهية، إن الصعوبة التي واجهها جيل التجديد كانت في اصطدامه بالقيمة التي يؤديها الشعر، وهي لحظة اصطدام ليس من السهولة تجاوزها وإهمالها، يتحدث عنها أدونيس قائلا: "لم تكن سهلة مجابهة هذا المنحى الشعري، كان له من ذاته ما يدعمه، براعة الصنع، وأناقته، وكان له ما يدعمه كذلك في الذوق العام : النظر إلى الشعر من حيث هو وسيلة إبهاج وإطراب، ومـن حيث هو زخرف وزينة"[2]، وكان هذا المنحى الشعري يستند في نظرته الشعرية على مرتكـزين، يستلزم أحدهما الآخر، النموذج الشعري، ومنتجه، فبمقدار ما يكون الشعر جزلا قويا، يصعب فيه فهم بعض الألفاظ، كلما كان مقتربا من النموذج المثال، والذي حاولت مدرسة الإحياء العـودة بالشعر إليه، وما تزال أسماء مثل شوقي والبارودي وحافظ تطن في أسماع الجمهور، وكل نـص لا يقابل نصوصهم ولا يحتذي حذوها هو- كما يقول نزار قباني: "ولد غير شرعي لا يشبه أحدا من أفراد العائلة"[3].

لقد كان أنموذج الشعر يسكن الماضي، ولابد عند تقويم أي نص، من الجوع إلى الوراء، ففيه تكمن مقاييس الجودة، وضوابط التقويم، ومن خلاله تعقد المقارنات للبحث عن أوجه التشابه، وأوجه الخلاف، فتسلب قيمة عمل فني إن كثرت فيه مواضع الاختلاف عن النموذج الذي يتربع

---

(1) قصتي مع الشعر /243.

(2) ها أنت أيها الوقت/83

(3) قصتي مع الشعر/84.

عرش الماضي، وكل من حوله له ساجد.

كان هذا الماضي قد حاول تيار الإحياء العودة إليه، وكان الوكيل عن هـذا النمـوذج الشعري القديم الذي مثله البارودي وشوقي، ذلك النموذج يمثل بعث الذات العربية شعريا، لـذا فقد كان "وراء حركة الإحياء وعي بالماضي، ومن وراء هذا الوعي الشعور بأنه مستقر المثل الأعلى"[1]،وليس شيء كالمثال قادر على جذب الناس إليه، بما له من قوة جذب تراكمت عبر الأسلاف، عند المؤمنين به.

فيمكن القول ، إذن، أن شعر هذه الفترة كان يتمثل الشعر العربي القديم، ومن ثمّ فإن هذا الشعر كان يرضي الذوق السائد للنقد ومن ثم للقراء، بما يتضمنه هذا الشعر من جودة وجزالة وقوة جرس فضلا عن مضامين هذا الشعر الذي يرجع الذات إلى وعي ماضيها وتنفث في روعه التطلع إلى العصر الذهبي الذي كانت أحدى مهماته لاحقا، إعادة الثقة بالنفس والتغني بمآثر الأجداد، في محاولة لتسنم مكان حضاري بين الأمم، عجز عن الوصول إليه الواقع السياسي والثقافي والاجتماعي، بسبب ضعف الوعي وانعدام الإرادة وخفوت الهم، ويرى الدكتور الكتاني أن الوعي بالذات كان وراء هذا الرجوع إلى الماضي فيقول: "ففي هذا المناخ من انبعاث الوعي بالذات قوي النزوع إلى إحياء التراث الأدبي للاعتزاز به كرصيد فكري، وللانطلاق من أصوله لتأكيد الاستمرار التاريخي"[2]، إن هذا الإحساس بوعي الذات والإيمان بقدرتها يستلزم مثل هذه العودة، التي لا يشترط فيها احتواؤها على كل مقومات الماضي، إذ يكفي للتأريخ أن يكون مضيئا للجيل اللاحق ومحفزا على نهضته، ويوضح ذلك نزار قباني بقوله:" إنني أحترم التأريخ حيث يكون شرارة تضيء المستقبل، ولكنني أرفضه بعنف، حيث يتحول إلى نصب تذكاري، أو برشامة كتب على غلافها الخارجي:" ليس في الإمكان أبدع مما كان"[3].

بناء على هذا الموقف الجديد كون أدونيس ــ باعتباره أكثر من شغل بقضية الثقافة ــ مواقفه وتصوراته، فقد كان هذا الواقع ــ كما رآه ــ يجتر النموذج الشعري السابق لجيله، متمثلا بعصر النهضة فلم يكن هذا الشعر جديدا لمجرد انه انتمى إلى عصر جديد، فقد كان المعيار الذي يقوم به أدونيس هذا الشعر ينطلق من البحث عن الجديد في اللغة الشعرية التي يدلل وجودها على

---

(1) الصراع بين القديم والجديد/247.

(2) الصراع بين القديم والجديد/233.

(3) قصتي مع الشعر/90.

وجود نظرة جديدة عند الشاعر، فتغير النظرة وتجددها هو الذي يخلق لغة جديدة، فالقيمة الأساسية التي تبعث على التجديد الشكلي هي للتأسيس الفكري الذي يولد الشكل الجديد، يقول أدونيس:" ولهذا حين نرى، مثلا ، شاعرا يكتب اللغة الشعرية ذاتها، التي كتب بها شاعر في الماضي، فإننا ندرك مباشرة أن نظرته لم تتغير، وأن فكره لا يزال قديما، وأن شعره، من ثَمَّ، لا يقدم شيئا ذا قيمة، لأنه استعادة تقليدية: يأخذ طريقة تعبير جاهزة، فيقلدها، أو ينوع عليها، وهذا ما نراه واضحا في نتاج شعراء المرحلة التي سميت بـ "عصر النهضة" ، بل إن هؤلاء تقليديون حتى في كلامهم عن الموضوعات الحديثة"[1]، وهكذا نرى أودنيس لا يقيم اعتبارا لشعر هذه المرحلة، وفق المعيار الجديد الذي استمده من قراءاته، ومن مواقفه الفكرية أساسا وهو إذ يحاكم هذا العصر، فإنما يحاكمه وفق معايير غير معاييره، التي استند عليها الشعر في تلك المرحلة، والذي يحاول القيام بوظيفة تتلاءم مع البيئة الثقافية، ومن ثم الاجتماعية.

ويرى عبد الرحيم مراشدة أن "الذي يلفت نظر الدارس على الأقل هنا، رأي أدونيس فيها، فهو يرى أن عصر النهضة كان سلبا إلى حد بعيد"[2]. ويرى أن مثل هذا الطرح يبدو مغايرا للواقع ولا يستند إلى حقيقة موضوعية.

وإذا تجاوزنا اختلاف المعيار النقدي بين أدونيس والنقد السابق لجيله، الذي جعل أدونيس يزهق ايجابيات هذا العصر، ويتغافلها، فإن هاجسا آخر غير النظرة الشعرية المجردة كان يدفعه إلى اتخاذ هذا الموقف الجازم والمتشنج معا، يتمثل بتلك المنطلقات الفكرية الأيديولوجية التي تحرك مواقف أدونيس، في نظرته إلى التجديد، والتي ترجع أصولها إلى الأفكار التي ابتدأها أنطوان سعادة، كونها تمثل مبادئ وأفكار الحزب القومي الاجتماعي السوري، حول النهضة والتجديد هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن النتاج الذي يتحدث عنه أودونيس، كان في معظمه قادما من القاهرة، ولأدونيس موقف سلبي من القاهرة صرح بأن وراءه أسباب أيديولوجية، فضلا عن كون القاهرة تمثل ـــ عند أدونيس ـــ سلطة قمعية عنيفة ذاق بتوجيهه منها سجنا وتشريدا.

ولقد ساهم النقد بقسط وافر في توجيه التيارات والأذواق وفق هدف محدد، يحاول تمرير كل الأفكار من خلاله، وينطلق من ضرورة اعتبار الموروث أساسا يستند عليه المبدع والناقد على حد سواء، ولا بد للنقد من ضوابط تحدد مسيرة الشعر وفق هذه الغاية ولهذا فقد كانت "النظرة

---

(1) ها أنت أيها الوقت/91.

(2) أدونيس والتراث النقدي، عبد الرحيم مراشدة، دار الكندي، الأردن، ط ، 40/1995.

الشعرية_ هنا_ التي كانت توجه الذوق الغالب تعني استعادة الموروث، مصوغا، أو مصنوعا بطريقة"حديثة" مع إبدال أسماء الأشياء القديمة بأسماء حديثة، وفقا لأسس الصناعة القديمة، ومن هنا سلطة هذه النظرية، لم يكن الخروج عليها، خروجا على التراث وحسب، وإنما كانت تعده كذلك إفسادا لنظام الأشياء، وخروجا من الشعر إلى اللاشعر"[1]، وقد كان لهذه النظرية في موقفها من هذا الخروج ما يبرره ، إذ كانت الشعارات المرفوعة لهذا الخروج لم تراع ما تعارف عليها الذوق الأدبي فضلا عن الاستفزازات التي كانت تتمثل في تصريحات هؤلاء الخارجين، لقد كان هذا الموقف طبيعيا عندما يواجه كلاما مثل" إن الفكر العربي السائد فكر إتباعي متخلف ... ولا يمكن بتعبير آخر أن تنهض الحياة العربية إذا لم تتهدم البنية التقليدية الفكرية السائدة هكذا يتوجب على العربي أن يتحرر من كل سلفية، وأن يزيل القدسية على الماضي ويعتبره جزءا من تجربته، أو معرفة غير ملزمة"[2]. كان الشعر في نظر هؤلاء حديثا متجددا، ولكنه في حقيقته لم يكن سوى استعادة لموضوعات قديمة بأساليب حديثة، أدخلت بعض الألفاظ إلى النص الشعري، وليس هذا بتجديد- عند أدونيس- بل التجديد في كون الموضوع حديثا منطلقا من رؤية جديدة، تستدعي شكلا جديدا، فالشكل الجديد هو مظهر من مظاهر التجديد الفكري الذي لابد أن يتمثله الشعر الحديث.

إن النقد الذي كان يصاحب الشعر في عصر النهضة ، والذي ينطلق من قدسية التراث، كان يركز على المضامين التي يحملها هذا التراث، بمعنى أن القيم الأخلاقية السائدة كان لها تأثير كبير في حياة المجتمع، وليس من السهولة تجاوزها، ولهذا فإن ارتباط النقد بهذه القيم يعني خروجه عن ماهيته وطبيعته، وهي النظر إلى النص ونقده وفق قيم ذاتية في النص، لا تأتي من خارجه، وبمقدار انبثاق النقد من عناصر خارجة عن النص يكون النص مبتعدا عن حقيقته ووظيفته ولا يعد نقدا حقيقيا فـ "لم يكن النقد السائد نقدا للشعر ذاته، بخصوصيته، وما تفرضه، وإنما كان نقدا في علاقته مع القيم الاجتماعية والأخلاقية، باختصار، كان الوعي النقدي الشعري وعيا أخلاقيا- اجتماعيا، أكثر مما كان وعيا شعريا بحصر المعنى"[3].

---

(1) ها أنت أيها الوقت/122-123.

(2) خواطر حول بعض مظاهر التخلف الفكري في المجتمع العربي، أدونيس في "أزمة التطور الحضاري في الوطن العربي"/1292.

(3) ها أنت أيها الوقت/123.

إن قيمة النقد والشعر معا تنبثق من ذاتيهما، وليس من محددات أخرى، وإن هذه المحددات تتنوع وتتعدد وفق وجهات النظر السائدة، مما يعني أن معايير الجودة تختلف هي الأخرى وفق هذه النظرات.

وقد كان القارئ في تذوقه للشعر ينطلق من وجهة نظر النقاد الذين أرسوا ضوابط لتذوق النص الشعري، والذي يتوافق مع النظرة التي ترى أن التقديم هو الأصلح وهو الأصل وقد طبع القارئ بهذا الطابع تبعا لهذه الآراء التي يروجها النقاد وحماة التراث، والتي تحرص على عدم إخراج القارئ عن تراثه، فـ "القارئ العربي مؤطر بتراثه، ومثقل بحاضره"[1] فهو إما أن يكون منشطرا بين موقفين متناقضين، أو أن يكون مستجمعا لهذين الموقفين، عندما يكون الحاضر مؤكدا للماضي. إن هذه النظرة لم تنشأ من فراغ، ولم تتشكل من خلال تفكير ووعي القارئ، وإنما كانت تملي عليه، وتفرض ذوقها الخاص، وقد انسجم القارئ مع هذه الآراء لموافقتها ميولاته التي تميل إلى تقديم الأسلاف ونتائجهم، ولعدم وجود ضوابط أخرى نافية لهذه الضوابط التي تتحكم في عملية التذوق، ومن ثم النقد، ويصف أدونيس المناخ النقدي الذي يحيط بالقارئ ويملي عليه ذوقه، ويراه متمثلا بأربع نقاط:

أولا: كان نقدا يفسد الشعرية أساسا، لأن النقاد كانوا ينقدون، وفي ذهنهم سؤال يعرفون جوابه سلفا ويؤمنون بهذا الجواب، السؤال: "ما الشعر؟ والجواب هو كذا بشكل قاطع الجواب إذن معيار يقاس به العمل الشعري، ولهذا كان السؤال الدائم الذي يطرح علينا بتخوف وقلق على مصير الوزن والقافية...

ثانيا: كان الناقد- القارئ تبعا لذلك يفترض وجود المعنى بشكل سابق على القصيدة، أو مستقل عن بنيتها اللغوية- الفنية، وأن القصيدة، "وسط" له تحمله وتقدمه إلى من يقرؤها لهذا كان القارئ قبل أن يفكر في القصيدة، يسال مباشرة، ما موضوعها؟ ماذا يقصد الشاعر؟ ما الغاية؟...

ثالثا: كان الناقد القارئ يفترض وجود مثال- النموذج للشعر، وهو مثال ترسب في النقد التقليدي من التحصيل المدرسي الذي يوجهه هذا النقد، لهذا لم يكن قادرا على أن ينتزع هذا المثال من ذهنه فكان دائما يقيس به القصيدة الحديثة ويقومها سلبا أو إيجابا على أساس بعدها

---

(1) نحن والتراث د. محمد عابد الجابري، دار الطليعة، بيروت ط1، 19/1980.

منه أو قربها إليه.

رابعا: كان النقد في لبنان، خصوصا، منهمكا في تشييئ القصيدة والنظر إليها، بوصفها شيئا مصنوعا صناعة لإرضاء الذوق العام، كان يرى أنها منتج عملي- شيء جميل بين الأشياء الجميلة، وهذه نظرة تجعل عناية القارئ بالقصيدة تتركز في ألفاظها وتناغمها، وتجعل أبعادها الداخلية، الشعورية والفكرية في مرتبة ثانية، وهي نظرة تبقي القارئ والشاعر في إطار القيم التقليدية"[1].

فيرجع أدونيس سبب ضعف التلقي وهبوط الذوق الشعري إلى النقاد الذين يوجهون الذائقة السائدة، وعليهم يقع وزر هذا التردي، ولهذا فقد كان نصيب النقاد في تجربته كبيرا، حيث رد على الفكر النقدي السائد بفكر نقدي جديد، حاول انتشاء جمهور المتلقين من هذا التنويم، وتسلم مباشرة التوجيه إلى قيم نقدية جديدة تفتح للقارئ آفاقا شعرية، وتخرجه من قمقمه الجاثم فيه. وكانت هذه الأفكار النقدية تدين بشكل كبير لتلك الأجوبة التي طرحها سعادة في كتابه "الصراع الفكري في الأدب السوري" والتي كانت ترى أن معالم النهضة تكمن في "1- الخروج من التخبط والفوضى والبلبلة، 2- بنظرة جديدة إلى الإنسان والحياة والفن، 3- تعبر عن الشخصية القومية وعقلية الأمة، 4- مستمدة من التراث القومي، مرتبطة به، ومتفتحة في الوقت ذاته على التفاعل مع ثقافات الشعوب الأخرى تفاعلا خلاقا، 5-مبنية على قاعدة أساسية هي الأصالة والتي تتمثل من جهة في "طلب الحقيقة الأساسية الكبرى لحياة أجود في عالم أجمل وقيم أعلى، وتتمثل من جهة ثانية في الارتباط بالأصول التي لا تستنفد في تراث الأمة"[2]، وهذه الأجوبة كانت بلسم شفاء لما يعانيه أدونيس من هذا التخبط الثقافي، ويؤكد أدونيس بأن نظراته النقدية كانت معتمدة على هذه الأجوبة في فترة معينة، وما زالت تتحكم في هذه النظرة إلى وقت لاحق، ويصرح بأن الفكر الذي اطلع عليه في هذا الكتاب كان عنصرا جوهريا في نظراتنا وفي ممارستنا النقدية"[3] لقد تحدد مسار تذوق القارئ وفهمه لطبيعة الشعر من خلال الثقافة التقليدية التي كان يتلقاها من أحدى جهتين، أما من المؤسسات التعليمية التي تسعى بدورها إلى السائد من الأوضاع الاجتماعية، والثقافية والسياسية، أو من تلك المعايير الشفوية التي يتناقلها الجيل عن الجيل السابق له، بوصفها تراثا لابد أن يمتد ليظلل اكبر مساحة من وجود الجيل الجديد، وقد تحدث أدونيس عن

---

(1) ها أنت أيها الوقت/121-122

(2) ها أنت أيها الوقت /104-105

(3) م.ن/70.

هاتين الجهتين في مواضع مختلفة من تجربته، مؤكدا على أثرها السلبي الذي أحدثتـه مثـل هـذه التصورات على ذوق القارئ وفهمه لوظيفة الشعر وطبيعته، فهذا الخزين الثقافي الثابت، والمحـدد بقيم معينة، والمؤطر بإطار يفترض أن لا يخرج عليه، كان ينشأ عنه موقف- من الطبيعي أن يكون متناسقا مع الفكرة التي تحدد مساره- يتحدث عنه أدونيس قائلا: "كنا ندرك أن القارئ العـربي بعامة، يقرا بطريقه واحدة تقريبا، نصوصا كتابية مختلفة من تاريخ الطبري إلى شاشة السينما، مـن مقامات الحريري إلى روايات نجيب محفوظ، ذلك أن مخزونه الذهبي- التربوي واحد يملي موقفـا واحدا وقراءة واحدة"[1]، فالذي يسمح له بمعرفته والاطلاع عليه يجب أن لا يتعارض من القـيم المضمونية التي تعشعش في فكره، وحتى لو كانت هذه القراءات- في حقيقتها- تفتح الذهن على الأسئلة والبحث الدؤوب، فإنه يمررها من خلال هذا المخزون، ومن ثمّ فإنه يفهمها وفق هذه القيم المؤمن بها، انه لا يعرف الفرق بين الأشياء أو كما سماه أدونيس "حس الفروقات"، وكل ما هـو خارج عن ذاته وقيمه الخاصة، لا يعدو أن يكون آخرا، لا فرق بين جزئياته، ولا ضرورة في معرفة تنوعه، لأنه كل متكامل يشترك في قضية واحدة، وهو أنه يمثل طرفا آخر ينازع الذات في الوجود.

ويرى أدونيس أن الدور الأكبر في خلق مثل هذه الذائقة، وإشاعة هذه القـيم، كـان للمراكز التعليمية التي كانت تؤكد وجود المؤسسة، أكثر مما تؤكد الثقافة،وتعميق دورها في الحياة فـ"الوعي الثقافي والعمل الإبداعي بمثابة المولد النووي في ساحات الروح، يفجر طاقات لا نهايـة لإمكاناتها تديح دوائر الوعي في كيان الفرد والجماعة والأمة"[2].

فيرى أدونيس، من خلال تجربته مع التعلم في المؤسسات التعليمية- واقعا مترديا يسعى حثيثا إلى إنهاك الفكر في الوقت الذي يفترض أن تكون مكانا لإحياء الفكر، "كانت الجامعة مكانا يقتل الشعر ويقتل الذائقة الشعرية في آن واحد، وكان التراث يبدو فيها، عبر طـرق التـدريس والرؤية والفهم، نقيضا لا للحياة وحدها، وإنما للإنسان والتقدم كذلك"[3] ولم يكن هذا الوضـع خاصا بالدراسة الجامعية، إذ أن الدراسة في المراحل قبلها كانت تعاني ما هو أمر، إذا كان هذا هو حال العلم في أرقى مؤسساته. ويصف أنطوان غطاس كرم هذه المراحل من خلال المدارس الوطنية

---

(1) م.ن / 118

(2) حرية الإبداع في المجتمع العربي، على عقلة عرسان، المجلة العربية الثقافية، تصدر عن المنظمة العربية للتربية والثقافـة والعلوم، تونس، ع18، 66/1990.

(3) ها أنت أيها الوقت/27.

فيرى أن "المدارس الوطنية الحلية في البيئات المحافظة لم تفتح للناهين من الشعراء في المائة الخالية أبواب السماء الحضارية، إلا بمقدار، ولم يعمهم الكتاب الأجنبي تعميما يرفع المستوى الشعبي العام، ومتطلبات ذوقه، ويعين على تكوين القارئ العصري العادي تكوينا ثقافيا يقاضي به الشعر بعيار وقسطاس غير العيار والقسطاس العباسيين"[1]، إذ أن المناهج الدراسية أحدى أهم القنوات التي تمر من خلالها القيم والتصورات التي تلائم النظام القائم، وليس لها أن تحيد عنه، فالدراسة في مؤسساتها أمر لا مناص منه بالنسبة للفرد، ولعل المؤسسة القيمية تجد في هذه المؤسسات من يحقق لها هذا الهدف ويتعاطف معها، ويتبنى أفكارها، مما يعني أن إبعادا قد يحدث للقائمين على الثقافة في المؤسسات إن هم لم يتماشوا ويواكبوا القيم السائدة اجتماعيا وفكريا، مما يستدعي ذلك "إعادة النظر بالأحكام ومعايير الحكم والتقويم في مجالات الإبداع جميعا لكي توقف حالة الانهيار المستمرة في الإبداع والتقويم وفي البنية الروحية والأخلاقية والنفسية والاجتماعية للمبدعين"[2].

إن واقع الثقافة التعليمية يصدم المبدع بهذا الكم الهائل من الكتب التي ليست في حقيقتها غير كلمات مرتبة ومرصوفة، يغني أقلها عن أكثرها ، ولا تتخلف اللغة عن الإنسان في اشتراكها معه في فواجع خاصة بها، كما يرى أدونيس "بدأت ألاحظ أن اللغة كالإنسان لها هي كذلك فواجعها، وأن الفاجعة الكبرى التي تنزل بها هي الكتاب الذي يولد جثة ــ لا يكون إلا كومة من الكلمات، ويخيل إليّ أحيانا أنني أصرخ في أروقة الجامعة: ما أكثر الكتب الخرائب"[3] ويصف طريقة تدريس هذه الكتب ــ في موضع آخر من كتبه ــ بأنها غير قادرة على التواصل، لأن هوة شاسعة تفصل بين عقليتين، تفصل بينهما قرون طويلة" في النصف الثاني من القرن العشرين، لا نزال ندرس مادة الأدب، وندرسها بعقلية القرن السابع"[4] وتسهم المعايير الشفوية التي يتناقلها الجيل اللاحق عن السابق في تأكيد هذا المنحنى الثقافي الراكد، من خلال التعليم المؤسساتي بمراحله المختلفة، ومن خلال التعليم الذي كان سائدا خارج المؤسسة الرسمية، ومع هذا فإن هذه المعايير لم تكن لتقدم فهما شاملا لطبيعة الشعر ووظيفته، وهذه" المعايير الشفوية" كانت مقياس يحتكم إليه

---

(1) مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث، عامل الثقافة/242.

(2) حرية الإبداع في المجتمع العربي/66.

(3) يستثني من هذا الواقع الجامعي أستاذين يقول عنهما (أصبحا صديقين اعتز بصداقتهما: عبد الكريم اليافي وبديع الكسم)، ها أنت أيها الوقت/27-28

(4) فاتحة لنهايات القرن، أدونيس، دار العودة، بيروت، 1980/57.

النص، وما خرج عنه فإنه ينزل عن مكانة الشعر الحقيقية، فهي تمارس تقليدا للقديم نصا أدبيا أو فكرة، وهذا (التقليد) يعرفه بعض الباحثين بأنه" النقل الشفوي عبر الزمن لمجموعة أفكار وتقاليد ومشاعر تنتمي إلى مجتمع معين، وشعب وتجمع بشري معين"[1] ويندرج تحت هذا التقليد مفردات التراث وما يدخل الحيز الثقافي والاجتماعي للذات والمجتمع وهذا التقليد هو ما يتوارثه الجيل عن أسلافه، بكل ما يحمله هذا السلف، وعليه يرى الباحث أن هذا التقليد أو ما سماه" النقل الشفوي، يمتاز بخصائص تحدد معالمه، حيث يمكن حصر هذه الخصائص بما يلي:

1. " المعيارية: ويبدو التقليد في الواقع كاصطلاح محدد تقبله الجماعة في فترة تاريخية في صيرورتها.
2. الاصطلاحية: يشكل التقليد مجموعة ومرجعا للاصطلاحات تتصرف بموجبه كل جماعة وتحدد نفسها.
3. الديمقراطية: وهي موضوع اجتماعي شعبي، وكل بعد عنها أو تشويه لتفسيرها،وتطبيقها يعرض صاحبه لعقاب المجتمع المباشر والشعبي.
4. الغيرية المحددة للهوية: وهي تسمح للفرد أن يثبت نفسه وهويته نسبة للآخرين الوظيفة: التقليد أداة لضبط المجتمع أو المجموعة، فهو ينظمه ويقوده إلى الطرق الأخلاقية والاقتصادية والاجتماعية والنفسية. والماورائية التي يجب أن تنتهي به إلى السعادة الكاملة والتوازن"[2].

وبناء على ما تقدم من خصائص لهذا التقليد، يكون كل نتاج لا يحقق هذه الضوابط، بوصفها هوية لهذا النوع من التقليد، مرفوضا في عرف البنية الثقافية والاجتماعية والسياسية إذ أنها أهداف يسعى كل نتاج الاقتراب منها عندما يتبنى ثوابتها، والملاحظ أن كل هذه المواصفات تسعى لتأكيد الهوية التي تبغي النخبة انتماء المجموعة إليها، وتسن القوانين، وتضع الأطر لكل الممارسات التي تؤكد هذه الهوية، فالهدف محدد مسبقا، ويصب في تأكيد الواقع، ووفق هذا الهدف تتصرف المجموعة ولا تحيد عنه، وتبحث في كل السبل المؤدية إلى تحقيقه، لتحقيق إرادة المجموع من خلاله، إذا سلمنا بخضوع المجموع لهذه الأطر عن قناعة وإيمان، لأن الذي يظهر أن سيادة هذه القوانين والأطر الاجتماعية يوهم البعيد عن المجتمع بتبني المجموع لها، وهذا غير مسلم به دائما، فالصورة الحقيقية لا تدرك إلا بإزالة المحددات العرفية في مجالات المجتمع المختلفة التي ربما تمارس قمعا على

(1) التنمية الثقافية في أفريقيا/65.

(2) التنمية الثقافية في أفريقيا/65-66.

حرية الرأي المخالف.

إن تحديد أسس النهضة من خلال تصورات ومعتقدات تشاع في المجتمع المحكوم بقيمها، يمكن أن يعطي تميزا لهوية"الأنا" ومعرفة الآخر، أيا كان نوعه، من خلال المقارنة التي تعقد بين الذات التي تحمل بنية ثقافية خاصة، وبين الآخر الذي يحمل بنية أخرى، فتحديد الهوية الخاصة يتم كذلك بتحديد هوية الآخر، حيث ترى الباحثة الروسية"آنا اندرينكوفا" من الشروط الأولية لبناء وحدة بسيكولوجية اجتماعية هو أنشاء(صورة الآخر) فبفضلها تتحقق نزعة الفرد في خلق انشطار بين(النحن) و(الهم) وإلى تثمين الفروق القائمة بين هؤلاء وأؤلئك"[1].

ولا تخرج المعايير الشفوية التي تحدث عنها أدونيس عن تمثلها لمثل هذه المواصفات إذ أن هذه المعايير كانت تهيمن على العقلية التي كانت تحرك القارئ في فهمه وتذوقه للنص " في هذا المناخ كنا نعقد ندوة "الخميس" وقد تأكد لنا في هذه الندوة أن معايير الشفوية لا تزال تهيمن على فهم القارئ وذوقه، فهو يفضل أن يسمع الشعر، وأن يكون هذا الشعر موسيقيا بوزن وقافية، وأن لا يوغل في أعماق النفس، أو المشكلات، بل يتناول القضايا المعروفة التي يعيشها الإنسان"[2]، بمعنى أن النظرة الشعرية الجديدة تتجاوز، بل تتضاد مع النظرة الشعرية في ذلك الوقت، في الخمسينات، والذي سوغ للقارئ إنشاء مثل هذا الفهم، هو هذه القيم والمعايير التي يتناقلها الجيل بعد الجيل.

إن الذي يريد تأكيده أدونيس هو أن النظرة الشعرية لم تبتعد عن تلك النظرة التي سادت في العصور السابقة والتي أسست نظرتها هذه على المعايير الشفوية أو سمات" المرحلة الشفوية" التي سادت في تأريخ النقد العربي القديم، حيث يحدد" الشفوية" في أحد كتبه بقوله "استخدم عبارة الشفوية لأشير من ناحية إلى أن الأصل الشعري في الجاهلية، نشأ شفويا ضمن ثقافة صوتية سماعية، وإلى أنه من جهة ثانية، لم يصل إلينا محفوظا في كتاب جاهلي، بل وصل "مدونا" في الذاكرة عبر الرواية، ولكي أفحص ثالثة خصائص الشفوية الشعرية الجاهلية، ومدى تأثيرها على الكتابة الشعرية العربية اللاحقة، وبخاصة على جماليتها"[3].

وتقترن الشفوية ــ عند أدونيس ــ بمعطيات الذات الحاملة لهذه القيم، والتي قد تغير

---

(1) صورة الآخرين كخلفية لتصور الذات في المجتمع الروسي، انا اندرينكوفا، في (صورة الآخر)/157.

(2) ها أنت أيها الوقت/123.

(3) الشعرية العربية، أدونيس، دار الآداب، بيروت 5/1985.

وتبدل وقد يختلط المفهوم ــ كما هو في حقيقته ــ بتفسيرات هذا المفهوم وفق الأفق الذي يتحرك فيه الملتقى، مما يعني عدم اعتماد الشفوية كأساس حقيقي خالص من كل القيم الخارجة عنه، إذ أنها لا تعد أصلا يمكن الرجوع إليه، ويكون هذا الرجوع حينئذ رجوعا إلى تفسيرات هذا الأصل الذي فهمه القارئ له ولهذا أكد أدونيس على ضرورة إعادة قراءة الموروث، وضرورة التفريق بين الأصل وقراءاته، حتى تتسنى لنا العودة إليه بذاته وتفسيره مباشرة من دون وسيط يحددنا بفهمه.

ويرى أدونيس أن هذه المعايير ليست صالحة لتقويم وفهم الشعر، وهي من مخلفات نظرة قد عفا عليها الزمن، والتي لا بد من استبدالها بنظرة جديدة تنطلق من"قراءة جديدة لما مضى[والتي] تعني إعادة التملك المعرفي لأصولنا الثقافية بعامة، ولأصولنا الشعرية بخاصة، وذلك في ضوء التجربة التي نعيشها، إنسانيا وحضاريا، وتعني كذلك إعادة اكتشاف المستويات الإبداعية سواء كانت إنشاء لا على مثال، أو كانت محاكاة بشكل أو آخر"[1]

رابعا: رسم معالم الثقافة الجديدة

يسعى الموقف الرافض للثقافة السائدة أن يقدم بديلا ثقافيا جديدا يتسلم منه دوره الريادي ويفتح آفاقا جديدة تكسر الأطواق والقيود التي تكبل الإنسان المعاصر، وليس من الضرورة أن يكون هذا البديل مستحقا للوجود ولتسلم هذا الدور، إذ أنه كما له مبررات وجوده فللثقافة السائدة ما يبرر وجودها كذلك، فينطلق هذا الموقف الجديد من المرجعية التي كونتها ثقافته التي يريد لها السيادة والانتشار، فهو محاط بمرجعياته الفكرية والاجتماعية والثقافية أساسا، والتي تحدد مسار توجهاته، ويضاف إلى هذا، كونه يعيش صراعا وتوترا في العلاقة مع هذا السائد مما ينبغي حدوث ردود فعل موضوعية تجاه الواقع التي يشهدها، لقد كانت الشريحة الجديدة تسعى لتحطيم هذا الجدار من التقاليد، وكانت تؤكد تؤمن بفرادة الإنسان المعاصر، الذي هو مركز الكون، قبالة التراث الذي يمثل مركز سلطة أخرى لا تؤكد على وجود هذا الإنسان بقدر ما تؤكد على مركزية القيم التي يتوجب عليه حملها، فالتراع حاصل لا محالة بين القطبين، الطرف المقلد والطرف المجدد، ولعل هذا التراع مؤسس على نزاع في مستوى المفاهيم والمرجعيات، فهو نزاع "لم ينته بعد، بل ويجب القبول بمعايشته كتراع بين التراث– ذلك لأن التراث بكامله مقام على فكرة

(1) ها أنت أيها الوقت/53.

"مركز الإيمان"- والحداثة التي هي مقامة على فكرة "مركز الإنسان"[1].

لقد ابتدأت ردود الفعل تجاه القيم الاجتماعية ثم تجاوزها إلى القنوات التي تؤكد هذه القيم، في مجالات الإبداع، باعتبارها منفذا ووسيلة لنشر هذه القيم والدعاية لها، وان الموقف من هذه الوسائل إنما هو يرجع أساسا إلى الموقف من القيم السوسو- ثقافية التي تسود المجتمع، ولعل الأسباب التي سوغت لهؤلاء المبدعين الخروج على هذا الموروث- إبداعيا- كانت تتعلق بنوعية الموضوعات التي كانت تشكل شعرا، وبطبيعة المعالجة الإبداعية لهذه الموضوعات، ولهذا فإن النظرة الجديدة التي عارضت هذا السائد أو كانت بديلا عن النظرة الشعرية السائدة، كانت تسعى للخروج من مأزق المحلية إلى سعة العالمية، ومن الاعتماد الكلي على الأسلاف إلى الإفادة من النتاج الآخر الذي تمثل في الشعر الأوربي، وحسب محاضرة يوسف الخال التي كانت تركز على "ثلاث قضايا: وضع الشعر في لبنان بالقياس إلى التراث الشعري العربي، ووضعه بالقياس إلى تطور الشعر في الغرب والعالم، وأخيرا النقلة التي ينبغي على الشاعر العربي أن يقوم بها"[2].

كان لبنان يعج بالأفكار من كل نوع، وكانت الحياة الثقافية تتوزع على التيارات الفكرية والسياسية التي تحاول حيازة السبق في حضورها السياسي، ولعل الواقع الاجتماعي لم يبتعد عن أثر هذه التيارات وتناقضاتها، مما ولد أفكارا ووجهات نظر تعتمد هذه المواقف السياسية وتهتدي بها، وقد عبر أدونيس عن هذا الواقع الثقافي في لبنان متمثلا في بؤرتها بيروت، والتي "كانت بقعة مصغرة لبلاد شاسعة، وتاريخا مصغرا لمسار ثقافي كامل، ومن هنا كانت مختبرا لتيارات عديدة، متضاربة في الاقتصاد والثقافة والتربية والفنون في النظريات الاجتماعية والسياسية، في النزعات الليبرالية والديمقراطية، والاشتراكية والفاشية، في الولاءات القومية والوطنية والإنسانية"[3]، وليس من السهولة — وهذا التضارب والتنوع حاضر- الوصول إلى قيمة عليا يطمئن المجتمع إليها وينضوي تحتها، ثقافيا وسياسيا فادعاء الكمال في الذات مفاهيم وأهدافا، ووصم الآخر بكل صفات النقص والضعف، كان هو السائد على هذه المستويات، فساد تحت هذا الوضع مفهوم الاستقلال عن الآخرين وتمييز الهوية الخاصة، والذي لم يكن في حقيقية إلا تكريسا للانفصام

---

(1) حوار البدايات مع محمد أركون، محمد رفراني، الفكر العربي المعاصر، معهد الأنماء القومي بيروت، ع68-69، 92/1989.

(2) ها أنت أيها الوقت/61.

(3) م.ن/10.

والتفرق في داخل الهوية الواحدة وقد تبع هذا التميز تميزا طال، المفاهيم على المستوى الثقافي والاجتماعي، إذ أن هذين المستويين مما يفرزهما الواقع السياسي، ويطبعهما بطابعه، ومن خلال هذا التنوع بل التضارب لم يكن سهلا على المجتمع تسليم قياده وزمام أمور لاتجاهات ينقص وجودها وتصوراتها اتجاهات أخرى مخالفة، وقد ولد ردود فعل متباينة عند الجماهير، وانسحب الخلاف داخل بنية المجتمع الإنسانية نتجت عن المواقف السياسية التي يتخذها أنصار هذا التيار أو ذلك.

إن الواقع الذي يقدمه أدونيس لم يكن واثقا من وجود فكر متكامل، يصلح لتولي مركز التوجيه، واستحقاق ذلك، وقد اتضح ذلك له، وهو يدخل عالم لبنان: "إنها لظاهرة تدعو إلى الاستغراب حقا أن لا نرى في لبنان على الصعيد اللاهوتي فكرا دينيا بالمعنى الدقيق الخاص للعبارة، فنحن لا نعثر– مثلا– على كتاب أو بحث يمكن أن يعد إسهاما لبنانيا حديثا، في الفكر الديني المعاصر بوجهيه المسيحي والإسلامي"[1]، ذلك أن بيروت لم تكن تحتضن أبناءها، بقدر ما كانت مرتعا لكل مفكر وزائر، وكانت أرضا تنعم بالحرية الثقافية التي ولدتها حتمية وجود تيارات مختلفة فيها، كما ولدتها نظرية توازن القوى التي كان لها ما يدعمها خارجيا ولهذا فإن "الشعب اللبناني لم يكن في الماضي امة واعية لكيانها موحدة في أهدافها، وإنما كانت مجموعة من الطوائف جمع بينها حلف هو اقرب ما يكون إلى "العقد الاجتماعي" وتاريخ لبنان منذ القرن الثامن عشر هو في المقام الأول تاريخ تطور هذا "العقد الاجتماعي" وأثره في نمو البلاد"[2].

وفي الخمسينات كان اللبنانيون يعانون من دوار هذه التيارات، وفي أنفسهم رغبة تلح عليهم بضرورة تميزهم عن الآخر، غير اللبناني، فهم لم يشعروا بانتمائهم للعروبة، المتمثلة بالإسلام الذي ارتبطت به، فتاريخهم يؤكد استقلالهم أكثر مما يؤكد انتمائهم الجغرافي لأرض العرب، ولعل هذه الرغبة الملحة كان وراءها دعم المستعمر الفرنسي الذي شعر اللبنانيون بانتمائهم العاطفي والديني إليه، بحكم الديانة التي تجمعها، وقد كانت الأفكار التي تثبت لهم هذه الأحقية بالاستقلال والتمايز قد سوغت لهم استقلالا ثقافيا بني على الرغبة في الاستقلال السياسي، ومن هذه الأفكار ما عبر عنه "الأستاذ.أ.جب الذي رأى أن" النهضة الأدبية الحديثة لم تبدأ في مصر، ولا بتأثير

(1) ها أنت أيها الوقت /14.

(2) تاريخ لبنان الحديث، كمال صليبي ، دار النهار، بيروت ط3، 1972/27-28 نقلا عن "في الشعر والنقد" د.منيف موسى، دار الفكر اللبناني، ط1، 1985/93.

الضغط السياسي، بل بدأت في بيروت بتأثير البعثات التعليمية"[1]، والحقيقة أن هذه البعثات لم تكن وحدها العامل الأساسي لشعور اللبنانيين بتميزهم، وإنما كانت المدارس التي أنشأها الدول الأوربية في لبنان عاملا آخر لا يقل أهمية، فقد أرادت هذه الدول من خلال هذه المدارس ونشر الثقافة، أن تثبت بها وجودها من جهة، وان تخلق تبعية ثقافية في المجتمع لها من جهة أخرى، وقد تم ذلك من خلال الإرساليات التبشيرية التي كانت تفد إلى لبنان "ففي القرن الثامن عشر أنشئت في لبنان الرهبانيات الجديدة من الطائفتين الكاثوليكيتين، المارونية والروم الملكية، فكان إنشاؤها من أعظم الدواعي إلى نهضة لبنان الحديث"[2]، فكانت الثقافة والتعليم مرتبطان بالقيم الدينية التي كانت تدعو لها هذه الطوائف في خضم الصراع السياسي والديني الذي كان سائدا في لبنان ولعل خصوصية هذه القيم كانت سببا مهما في رغبة اللبنانيين في تأكيد استقلالهم عن الواقع العربي الإسلامي آنذاك.

وبناء على هذا التصور الذي رأى في لبنان هوية مختلفة عن الآخرين، انطلقت النخبة المثقفة لتعمم هذه الفكرة من خلال القنوات الثقافية والاجتماعية، ولهذا فهم التجديد الذي طرح في لبنان انه كان نابعا من وعيهم بخصوصية هويتهم، وهو الذي سوغ لهم الحديث- من ثم- عن ثقافة وأدب جديدين، ويورد زين نور الدين زين أسبابا عديدة لنشوء هذا التميز الذي كان له دوافع خارجية تتمثل في "انتشار التعليم الغربي، وتغلغل آراء الثورة الفرنسية، وإحياء اللغة العربية وآدابها، وتأسيس المطابع وإنشاء الصحف، والسياحة في الخارج، وعودة بعض اللبنانيين في أمريكا الشمالية"[3] إلا أنه يرى بعد ذلك أن العامل الأساسي الذي ولد مثل هذه الرغبة، التي تمثلت في العداء بين اللبنانيين- المسيحيين، وبين السلطة العثمانية التي كانت ترفع شعار الإسلام، كان هذا العامل داخليا "إن المسيحيين كانوا يعتبرون أنفسهم مواطنين غرباء في بحر شاسع من السيادة التركية....لم يشعروا في ظل الحكم العثماني بأن الحكومة العثمانية حكومتهم"[4].

ولا يبتعد أدونيس في تحليله لهذه الظاهرة اللبنانية عن أقوال المؤرخين والدارسين فبعد تحليل الظاهرة السياسية وتنوعها في لبنان ينتقل إلى الموضوع الأثير عنده، وهو واقع الثقافة التي تمخضت

---

(1) نقلا عن "المدخل إلى الأدب العربي المعاصر"/10.

(2) لبنان مباحث علمية واجتماعية، لجنة من أدباء بيروت/466 نقلا عن "المدخل إلى الأدب العربي" المعاصر/26.

(3) نشوء القومية العربية، زين نور الدين زين، دار النهار، بيروت، 46/1972.

(4) م.ن/46.

عن هذه الظاهرة ولم تنفصل عنها، يقول: "كذلك الأمر على صعيدي اللغة والشعر فإن الممارسة السائدة سياسية، أو شبه سياسية"[1]، فهذه الممارسة تنطلق من فكرة أن اللغة يخلقها المجتمع أو الفرد، ومن ثمّ فإنها قابلة للتبديل والتغيير، فكان هذا الاتجاه "على صعيد اللغة والشعر يفرط في تجريد اللغة، بنوع من التأليه، فهي لا تكاد تلامس الأشياء وان لامستها، فمن بعيد، حتى لتبدوا هذه الملامسة كأنها استيهام محض، إنه اتجاه يغيب لغوية اللغة، أو يغيب اللغة في اللغو، انه اتجاه من يعطي لنفسه حق الزعم بأنه في مستوى خلق اللغة، ولذلك هو في مستوى القادر على تغيرها"[2]، إن هذه الفكرة تجاوزت فهم اللغة وطبيعتها، ولم يبحث لها عن مبررات لتبديلها، إلا ما كان من مبررات أيديولوجية سوغت هذا التميز والانفصال عن الكل، ولعل لهذه الفكرة مل يبررها عند القائلين بها، إذ ما تزال التيارات السياسية تحاول الاستقلال بتصوراتها عن غيرها، فضلا عن ذلك الشعور بعدم الانتماء لهذه اللغة، التي كانت أحد أهم مرتكزات الفكرة القومية، ولكن أدونيس يعطي مبررا آخر غير اللغة سوغ الخروج على النسق الثقافي، وهذا المبرر يتمثل في موقف الآخر من هذه الهوية، فهو بحجة الوحدة والأمة ينفي وجود فروقات تمتاز بها الهوية الثقافية المحلية، وينظر إلى هذا التنوع بمنظار واحد ويضعهم في سياق ثقافي واحد، ولهذا فلابد "من أن نعترف أولا أن هذا الاتجاه يجد بعض مشروعيته، أو بعض ما يسوغه في الواقع العربي نفسه، فثمة نظرة أيديولوجية ومغلقة ترى أن الأمة بوصفها هوية كلية مفردة، تنفي داخلها كل تمايز وكل اختلاف بحيث تبدو الأمة "روحا مطلقة" أو "جوهرا" هكذا تقدم هذه النظرة في الممارسة العملية، الرابط الأيديولوجي على الرابط التاريخي- الاجتماعي- الثقافي والمجموع على "الفرد"[3]، فابتدأت- بناء على هذه الفكرة التي تنفي خصوصية القومية اللبنانية- الرغبة في التميز الثقافي، فكانت من ثم دعوات الكتابة بالعامية اللبنانية، فيرى أدونيس أن هذا المنطلق الذي يرى إمكانية خلق لغة خاصة، قد تطور فكان "طبيعيا أن يتطور هذا الاتجاه إلى القول بـ "إماتة اللغة العربية" وإحلال "اللغة اللبنانية" محلها، لخلق ثقافة لبنانية تحل محل الثقافة العربية، فالوعي باختلاف الهوية يقود إلى الوعي بضرورة اختلاف اللغة، واختلاف اللغة يقود إلى اصطناع ثقافة مختلفة"[4].

---

(1) ها أنت أيها الوقت/15.

(2) ها أنت أيها الوقت /15.

(3) م.ن /18.

(4) م.ن/15-16.

إن ما يحرك هذا الاتجاه لا يعدو أن يكون موقفا سياسيا يرفض التبعية والاندماج في الكل الثقافي، "ومن هنا نصف هذا الاتجاه، بأنه سياسي في معناه العميق، وفي محمولاته الأساسية، وهو تبعا لذلك، لا يستوقف القارئ لقيمته الأدبية والفكرية المحضة بقدر ما يستوقفه لما ينطوي عليه من أبعاد سياسية"[1]. وفي الوقت يرى فيه أدونيس أن هناك من ينفي وجود دوافع أيديولوجية تحركه في دعوته هذه، والتي اتخذت ثقافيا شكل إماتة اللغة العربية، يرى آخرون أن مثل هذه المبررات إنما هي إيهام للآخرين، فالحجة التي يرددها هؤلاء- على حد قول أدونيس- إنها"محاولة احتجاج على اللغة المؤسسية وعلى السلطة التي كبتت الحياة الداخلية الحميمة وطمست حيوية الفكر وقتلت حريته في التساؤل والبحث والتعبير، أو من حيث أنه محاولة لاختراق الأيديولوجي المؤسسي- الوظيفي الذي هيمن على اللغة العربية"[2] ولكن هذا الموقف لا يسوغ الخروج على ما يقوم به الثقافة والشعر معا وهو اللغة، التي لابد من الانطلاق منها "فالاختراق يتطلب طاقة إبداعية كبيرة، ومعرفة كبيرة بأداة الإبداع الأولى: اللغة"[3].

إن هذه التبريرات تدور حول المشكلة المثارة، ولا تتعامل مع حقيقتها، وإن كان الواقع يسوغ اتخاذ موقف فكري مخالف له من قبل الأقلية، ولكنه لا يستوجب تعميم هذا الموقف بل لابد من اتخاذ موقف محايد وموضوعي بعيدا عن كل انغلاق فكري وأحكام مسبقة.

ولعل الأسباب الحقيقية التي كانت وراء هذا الاتجاه الذي يميت لغة ويحيي أخرى بديلا عنها، تتمثل-عند أدونيس- في ذلك التأثير الخارجي على الذات، وليس القادم من وعي الذات بنفسها، وقد مثل هذا الاتجاه يوسف الخال صاحبه ورفيق دربه، فيرى أدونيس أن "لكتابة الأناجيل باللغة الدارجة آنذاك، تأثير كبير في لغة يوسف الخال كتابة وتنظيرا، وتعزز هذا التأثير بأفكار عزرا باوند وإليوت، في نتاجهما النظري والشعري وبما حققه دانتي قبلهما"[4] وهذا ما يؤكده كذلك د.منيف موسى الذي يرى أن "حجة دعاة العامية أن دانتي كتب "الكوميدية الإلهية" باللغة الإيطالية الدارجة، وكتب لها الخلود، وكذلك جل أدباء النهضة الأوربية"[5]، فيؤكد هذان النصان على

---

(1) م.ن/17.

(2) ها أنت أيها الوقت /20.

(3) م.ن/21.

(4) ها أنت أيها الوقت /136.

(5) م.ن/161.

العامل الديني الذي كان وراء هذه الكتابة والتي كانت وسيلة سهلة لنشر القيم الدينية من دون أن يكون خطابها معقدا وموجها للنخبة فقط، ويرجع عمر الدقاق أسباب هذه الظاهرة، إلى الشعور بالغربة التي يعانيها اللبنانيون، بتأثيرات خارجية أوحت لهم هذا الشعور، فيرجح أن أسباب هذا الاتجاه تعود إلى "ضعف إيمان عدد من الموازنة اللبنانيين بالعروبة، وشكوكهم في أن تكون قناعا للجماعة الإسلامية التي لقي لبنان من جرائها الأمرين، في العهد العثماني، لذا رأى هذا النفر أنه من صالح لبنان الاتجاه نحو الغرب، إذ ليست الدعوة إلى العروبة إلا رجعية قوامها العودة إلى الصحراء، فخيف على لبنان الذوبان في كيان كبير هو الكيان الإسلامي"[1].

إن الارتباط باللغة العربية، وتأسيس الكتابة بها، وليد تراكمات في الذاكرة تمتد عمقا لتتصل بالنص الأول الذي أعطاها قيمة ارتبطت بالدين، وهو القران الكريم، وليس من السهولة تجاوز هذا التراكم، ولكنه قد يسهل عندما تتقطع عرى الاتصال بهذا التراث الديني فيغدو غريبا عن الذات، فيكون وجوده أمرا واقعا أكثر مما هو حتمي وضروري.

إن صورة الواقع الذي شهده أدونيس كانت وليدة خبرة ومعرفة به، فهو يصفه بدقة كاشفا عن أبعاده ومرتكزات وجوده، فهو ينتمي إلى الواقع انتماء المراقب المتحفظ الذي لا يذوب في بنيته، وإنما يتخذ لنفسه موقفا متفردا ناظرا إليه من علو، لهذا جاء وصفه لهذا الواقع مستوعبا من جهة، ومحللا لعناصره من جهة أخرى، في الوقت الذي لا يتحدث فيه نزار قباني- باعتباره قد عاش في لبنان أثناء عمله الدبلوماسي- إلا سطحيا، مندمجا فيه، لا يرى فيه إلا مساحاته المضيئة "كنت أحس أنني انتمي تلقائيا إلى العائلة الشعرية اللبنانية"[2].

إن لبنان عند نزار- لا تعدو أن تكون أمكنة أكثر مما هي أفراد ومجتمع، فالذي رآه نزار من الواقع الثقافي في لبنان، كان واقعا متفائلا، منفتحا، وليس هناك من حديث له حول تراكمات وخلافات الواقع السياسي- الثقافي.

إن هذا الواقع لا يتضاد مع الواقع الذي تحدث عنه أدونيس، بل انه وجه آخر وصورة أخرى له، فالواقع الذي تحدث عنه أدونيس، هو واقع الخمسينات عندما قدم إليه عام 1957، في حين أن الواقع الذي يتحدث عنه نزار كان في منتصف الستينات، فهو واقع آخر، أو لنقل هو مرحلة تالية للواقع الذي سبقه، ولا يمكن عقد مقارنة بين هذين الواقعين، فبعض المفكرين يحذر من

(1) الاتجاه القومي في الشعر العربي المعاصر، عمر الدقاق، دار الشرق، حلب، 1963/131- 132.

(2) قصتي مع الشعر/117.

"إجراء مقارنات بين فترات زمنية تفصلها ساحات عريضة في الوقت وتفصلها أيضا تجارب سياسية واجتماعية مختلفة"[1]، ولعل هناك سببا آخر متصلا بطبيعة الحياة التي عاشها كل منهما فـأدونيس اتصل بالواقع الثقافي والفكري الذي أهمه، إنه يبحث عن الذات المتفردة من بين هذا الكم الثقافي، فهو يصف الآخر، لتتميز ذاته وهويته، في الوقت الذي لا يعير نزار اهتماما بالغا بالخلافات الثقافية الذي كانت صورة للخلافات السياسية، انه يتحدث باحثا عن عشاق شعره، فهو جماهيري أكثر مما هو نخبوي ولهذا كان لبنان بالنسبة لنزار جنة أخرى تفيا ظلالها وتأثر بطبيعة الحياة من خلالها، فغدت– كما يقول: "الإناء الذي احتوى شعري وأعطاه شكله ولونه ورائحته"[2]، وكأنه يستبدل بلبنان المكان الدمشقي الذي ألفه وترعرع فيه.

إن نزار قد مل الخلافات السياسية، ولهذا فهو لم ينتم إلى حزب سياسي قط، وكأنه يريد اعتزال هذه الاتجاهات ليكون أنموذجا للبناني الذي مل هو الآخر كثرة التيارات ومعاركها السياسية، إنه ينطلق مع اللبنانيين لتغيير مسارهم وحياتهم لا ليدخل طرفا جديدا في صراعاتهم، وإنما لينتشلهم مما هم فيه، فكان الواقع الثقافي في لبنان–عنده– مكانا لاحتفاء صوت جديد يفتح أفقا جديدا لإعادة الثقة إلى الذات والنفس في أماكن مهجورة في ذاكرة الفرد اللبناني التي قد تراكمت فوقها تناقضات الواقع، فالثقافة المجردة والقيم الفكرية النظرية غائبة في نص نزار، متعمدا في ذلك ليكون كوة تطل على المستقبل الجديد، لهذا الفرد الذي أثقلته سنوات الخلاف والصراع، بمعنى أن نزار يحقق– بعد ذلك– وجوده وهويته وتفرده من خلال الاهتمام بالآخر الإنسان، كما أن أدونيس يريد تحقيق ذاته ووجوده باهتمامه بالواقع الذي تحدث عنه ثقافيا وفكريا، انه مهتم بالظاهرة في الوقت الذي يهتم فيه نزار قباني بمنشئ هذه الظاهرة. ولعل الاستفاضة في الحديث عن الواقع الثقافي في بيروت كان بسبب كونه قريبا من أدونيس، مما لا ينفي وجود واقع ثقافي يتسم بالاضطراب والفوضى أحيانا في بقية البلدان العربية آنذاك، وعلى الرغم من أن هؤلاء الشعراء يؤيدون مقولة التجديد، إلا أن فهمهم لهذا التجديد مقيد بحدود لا تخرجه عن محتواه إلى عبث وفوضى، فالتجديد ليس خروجا ومخالفة للسائد اعتباطا، ولهذا فإن دعوات التجديد التي انطلقت من مقولات غير فنية، لم تمثل قيمة في وجودها، وهذا ما تأكد لدينا في الصفحات السابقة وكيف إن هذه الدعوات انطلقت من تأسيس أيديولوجي في مغايرة الثقافة السائدة.

---

(1) الازدواج الثقافي، من كلام د.فؤاد زكريا/33.

(2) قصتي مع الشعر/114.

إن الفوضى الكتابية التي تحدث عنها أدونيس في لبنان لم تكن مقتصرة عليه، وإنما كانت هذه الفوضى قد طالت التجديد الذي كان سائدا في الأوساط الثقافية العربية، فغدا هذا التجديد محاولات مضطربة الخطى لا تميز لها عن غيرها من المحاولات المتعثرة، فلم يكن هذا التجديد قائما على أسس سليمة ومنطقية ويتحدث أدونيس عن مثل هذا الازدواج الثقافي والانشطار في المواقف، عند الأوساط التي كانت تحاول أن تخطو بجديدها وتبثه واقعا ملموسا: "نموت شعريا وثقافيا في وسط يوالف بين محاولات التجديد أدبيا، ومحاولات التميز عن الآخر- الأجنبي-قوميا، وكنا نشعر في هذا الوسط عبر نضالنا الثقافي والسياسي، أننا لا نملك إلا ما نرثه، وإلا إرادتنا في التحرر والتقدم"[1]، فهو يرى أن محاولات التجديد هذه لا يمكن قيامها على نفي الآخر، وان كان مختلفا عنا في وجوده السياسي، ولابد من التمييز بين الآخر ثقافيا وبينه سياسيا.

إن الارتباط والانتماء إلى الهوية بإفراط، قد طغى على تفكير هؤلاء في تلك الفترة، نهاية الأربعينات، فكان سهلا التضحية بالآخر ونسيان ايجابياته، من أجل الحفاظ على الذات وعلى الثقافة الوطنية، التي يشكل الوجود الثقافي للمستعمر جهة معادية تنفي هذه الثقافة.

إن التجديد لابد من قيامه على نظرة مستقلة، عن الآخر، سواء كان هذا الآخر ماضيا أو مستقبلا، ولكنه لا بنفي ضرورة الإفادة والاتكاء على أحدهما، ولقد بقيت محاولات التجديد متعثرة مادامت لا تستند على فكر وموقف نقدي ينظر ويؤسس لهذا الفهم الجديد.

ولقد نشأ في تلك الفترة التي يتحدث عنها أدونيس، جيل يتقاطع مع الواقع التقليدي محاولا قطع كل صلة له بالقديم، ولأن هذا الجديد لم يكن قائما على تأسيس صحيح ونظرة موضوعية فإنه قد فقد توازنه وغدا متطرفا هو الآخر، كما هو الموقف التقليدي، ولعل ما حفز هؤلاء على استقلال نتاج وإبداع الأسبقين هو الشعور بفرادة الذات والاعتداد بقدراتها الفردية، ولهذا نشأت" ظاهرة الشعور بالجيل الجديد" والشعور بضرورة التعصب للجيل الذي ينتمي إليه الأديب[2].

ففي الوقت الذي كان الجيل القديم يتعصب لقديمه ويبخس حق النص الجديد، لمجرد خروجه عن النسق الذي سارت عليه القصيدة، نجد الجيل اللاحق يتطرف في النظرة سلبا إلى هذا القديم" كنا بالمقابل نواجه الموقف نفسه، عكسيا، بين بعض الذي تحمسوا لكتابة شعرا بالنثر، وبين بعض

---

(1) ها أنت أيها الوقت/95.

(2) الصراع بين القديم والجديد/246.

من مارسوا هذه الكتابة، فقد كان هؤلاء، منذ أن يروا نصا موزونا يضمرون: هذا موزون، وهم في ذلك يصرخون وصمه بأنه "تقليدي" و " قديم" وذلك دون أن يميزوا بين وزن ووزن، ودون أن يدركوا الفروقات في البنية الإيقاعية لكل منهما، كان بين هؤلاء من لا يعرف أن يقرأ قراءة صحيحة قصيدة موزونة"[1]، فهو يحدد نقاط الخروج الذي يفسد دعوى التجديد، الذي ربما أفسدته كذلك نماذج حديثة أساءت إلى جوهره، فهو ينصب نفسه عرابا للتجديد، الذي يخشى أن تقتله نماذج تتمسح بأركانه وهذا ما يهدد الحداثة التي ابتدأها "تجمع شعر" فهذا أدونيس يخاطب يوسف الخال في رسالة موجهة إليه، وهو يستشعر إرهاصات الانهيار الذي افقد الحقيقة نصاعتها، وشوه صورها:"بيروت يكتمل انهيارها والحداثة يكتمل ابتذالها، فلقد "عمت حتى خمت" أفرغت من محتواها، بفعل الكتابات التي تحدثت عنها، أو تقيأتها بجهل كامل على جميع المستويات"[2].

ومثل هذا الواقع المضطرب– لغياب التأسيس النظري له– كان في دمشق إذ كان يتنازع الشعر تياران، ففي مقابل الجيل الدمشقي المحافظ كان جيل آخر انسلخ من جلده ليبحث له عن ثوب يستوعبه، كان تائها، يحاول حل لغز الوجود، والخروج من الصراع الذي تنازعه بين ما يطمح إليه، وبين واقعه المحيط به، يقول عنه نزار قباني: "في الجانب الآخر من المسرح، كان الجيل الدمشقي الجديد يبحث عن معنى لوجوده وعن حل للتناقض الكبير القائم بين فكره وبين تفاصيل حياته اليومية، كان يقرا عن الحرية ولا يطبقها، ويسمح عن الوجودية والسريالية والدادائية والتكعيبية، فيذهل ذهول القروي يترل إلى المدينة للمرة الأولى، كانت أفكار الحرب العالمية الثانية وفلسفتها ومذاهبها وأيديولوجيتها تصدم جهازه العصبي فيشعر انه اخف وزنا، وأكثر قدرة على الدخول في حوار حضاري مع العالم"[3] "لقد كان هذا الجيل متشوقا إلى ممارسة التجديد والخوض في مغامرته إلا أنه، كان مفتقرا إلى العمق الذي يضمن سلامة سيره، فقد كان تجديدا لا يتخلل عمق جوهره، بقدر ما كان ملامسة شكلية لظاهره، فالتجديد الشكلي يكون هكذا واقفا عند السطح، وهذا ما يخشاه دعاة الحداثة، أو تضيق حتى لتغدو فكرة عابرة، لا تقوم على موقف كياني أصيل، ويضرب أدونيس مثالا لهذا النوع من التجديد في قضية "الوزن على اعتباره أول مظاهر التجديد الشكلي تكون في الخروج على نمطيته الذي يمثل موسيقى القصيدة الخارجية، فلا عبرة للتغيير

---

(1) ها أنت أيها الوقت/163.

(2) م.ن/191.

(3) قصتي مع الشعر/91- 92.

العروضي ما دام في النص هوة بين الموضوع والشكل الذي يظهره يقول: "السؤال الذي طرحته سابقا حول قيمة التجديد العروضي، وجوابي الشخصي....أن النصوص الشعرية التي نرى فيها "مسافة" أو "هوة" بين ما تقوله، لا تكون شعرية بالمعنى الحقيقي، الكامل، فمن المفارقة الشعرية أن تكون القصيدة "جديدة" بـ "شكلها" قديمة بـ"مضمونها" أو العكس"[1]، فالتجديد يتجاوز حدود الملامسة الظاهرية إلى الترول عمقا داخل منظومة النص، إذ ما يزال التجديد في حقيقته- بعيدا عن الوظيفة والطريقة التي يفترض أن يتمثل بها، وعلى الرغم من اعتقاد البعض أنهم يكتبون نصوصا حديثه، إلا أنهم لا يمتون إلى الحداثة بصلة فهي تستلزم موقفا فكريا تقوم عليه، ونظرة جديدة تمثل موقفا من الكون والإنسان والحياة، ومن ثمّ فإن الشكل الجديد- حينئذ- يكون مناسبا لهذا المضمون الجديد.

إن الكتابة في لبنان- مثلا- لم توصف بأنها حداثية، لأنها لم تتمثل الموقف الفكري الذي قام عليه التجديد، فقد "كانت تهيمن على طرق الكتابة الشعرية في لبنان، وعلى طرق التذوق والتقويم، نظرة مستمدة من شعرية القرن التاسع عشر الفرنسي بوجهيها الرمزي- البرناسي وبخلاصتها الأكثر صفاءً: فاليري، غير أنها كانت نظرة جزئية، اعني أنها لم تأخذ من تلك الشعرية منطلقاتها وأبعادها الفكرية، وإنما اكتفت بأن تأخذ قيمتها التشكيلية، وبخاصة الجانب المنطقي اللفظي"[2] فهي اجترار وتقليد لنماذج "حديثة" في وقتها، إلا أنها تمثل ماضيا بالنسبة للكتابة الشعرية الحديثة فما يريده أدونيس عدم التوقف عن شكل نهائي، بل "اللاشكل" هو نهاية كل عمل إبداعي.

---

(1) ها أنت أيها الوقت/77.

(2) م.ن/79.

المبحث الثاني

ســـيرة المكـــان الثقـــافي

توطئة

تأتي أهمية دراسة المكان في السيرة الذاتية من قناعتنا انه مكون من مكونات الشخصـــية والتي بدورها هي المكون الرئيس في السيرة الذاتية، فضلا عن حضور هذا المكان في النص الـــذي يدخل تحت جنس السيرة الذاتية، وهو "التجربة الشعرية" فالكتاب عندما "يكتبون تراجم شخصية كاملة يرسمون فيها حياتهم رسميا دقيقا لا ينسون البيئة والوسط، والظروف الخارجية"[1]. هنا فـــإن المكان قد يدخل إلى حيز السيرة، ويمكن أن يكون موضوعها في نفس الوقت، فتبدل المكان وتغيره واختفاؤه، وظهوره في الواقع، وفي وعي الكاتب يجعل منه عنصـــرا يســـتحق الدراســـة، يشـــابه الشخصية في الاهتمام فـــ "ليست الشخصية الإنسانية وحدها تتناولها الترجمة على هذا الأســـاس فالمدن وربما الممالك، تكمن الترجمة لها على هذا النحو، فتصور كائنات حية تنمو نمـــوا طبيعيـــا، وتشب وتهرم وتشيخ، ويقع لها من الحوادث ما يقع للأحياء،تتعاطف مع الكون والحيـــاة، كمـــا يتعاطف الأحياء"[2].

ويشكل المكان مبحثا مهما في دراسة الفضاء في الكشف عن جانبه الثقافي الذي تناولته التجربة الشعرية، لأهميته البالغة في تشكيل إطاره العام، والمكان مكون أساسي مع مكونات الفضاء الأخرى الزمان والشخصية، حيث تتجسد وجهة نظرها في إطار هذا المكان، وهو لا يوصـــف في التجربة على أنه أبعاد هندسية فحسب، وإنما يوصف بتمثله بعدا فلسفيا، يكشف العلاقة بينه وبين المتمكن فيه، ولما كان الفضاء عالما رئيسيا في بنية النص، كان من الضروري تناولـــه وفـــق هـــذا الانزياح الجديد بتمثله فضاء ثقافيا، فـــ "الفضاء اشمل وأوسع من معنى الكلام، والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء"[3]، فيكون- إذن- هو مجموع الأمكنة، التي تكون العالم الذي يتمثـــل بهـــذه الأمكنة ومحتواها، فهو شبكة مترابطة من المكان وعلاقته بالعناصر الأخرى، التي تتفاعل معه، سلبا

(1) الترجمة الشخصية، شوقي ضيف، دار المعارف، مصر/11.

(2) النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، سيد قطب، دار الشروق- بيروت، د.ت/89.

(3) بنية النص السردي، د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي بيروت، ط2، 63/1993.

وإيجابا، لإنتاج العالم الذي يكون بدوره إفرازا من تأثيرات المكان في المتمكن فيه، وعليه فإن "الفضاء– وفق هذا التحديد– شمولي، إنه يشير إلى المسرح الروائي بكامله، والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي"[1].

أولا : حضور الطفولة، حضور المكان

إن مما يذكرنا بالطفولة هو إحساسنا بالحوادث التي رافقتها، وقد كان هذا الإحساس يعنى به كثير من المبدعين، عندما يكتبون سيرهم الذاتية، وبما أن الأحداث يصيبها الانطفاء من خلال تباعد الزمن المستحضر وزمن اللحظة الحاضرة، فإن هذه الإحساسات تتحول إلى الأمكنة التي ارتبطت بهذه الطفولة وأحداثها، وإذا كان ممكنا غياب الأحداث الماضية في الذاكرة، فإن رؤية المكان تفعل في الذاكرة فعلها فتشحذها لتتذكر هناءة هذه الطفولة.

إن أهمية المكان الطفولي تأتي من خلال الإحساس بأولية الوعي بهذا المكان، الذي يؤدي استحضاره وظيفة الرمز في كونه دالا مكثفا لحيوات وأحداث، وشبكة معقدة من العلاقات، فالمكان الأول لا ينفصل عن وعي الطفولة، وإذا كانت الطفولة غير قادرة على استذكار الأحداث فإن المكان الذي حدثت فيه هذه الأحداث، يكون مفتاح الدخول إليها، فهي بفضل المكان تنقدح مرة أخرى في الذاكرة، وتنال حضها في الحضور، فـ"الكثير من ذكرياتنا محفوظة بفضل البيت"[2] ، ولأهمية هذه المرحلة فقد أولاها المبدعون أهمية بالغة على اختلاف رؤيتهم لها، وفقا لرؤيتهم الحاضرة لها، وعالم الطفولة كون من هذه الشبكة المعقدة من العلاقات والعوالم الداخلية والخارجية والأمكنة التي حدثت فيها هذه الحوادث.

إن فضاء الطفولة لا يقدم– كعنصر مكون من الفضاء العام– على المكان الذي نمت فيه وترعرعت هذه الطفولة، فأحداثها من الممكن أن تتبدل وتتغير في وعي الكاتب عنها، بخلاف المكان الذي احتوى هذه الطفولة والذي تجاوز زمن وجوده زمن الطفولة المحددة كعمر معين. فالمكان عنصر له أهميته البالغة في تشكيل العالم الذي يظل الكائن السيري، ولابد من الوقوف عنده، فمن ظلاله تنكشف العوالم الداخلية للإنسان في تعاملها مع هذا المكون في المكان.

وعلى الرغم من تنوع هذا العالم، أشخاصا وأمكنة، إلا أن العالم الأول والمكان الأول هو ما يشكل

---

(1) بنية النص السردي/63.

(2) جماليات المكان، جاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، دار الجاحظ، بغداد، 155/1980.

أهم العوالم التي ترتبط بحياة الإنسان، ومن خلال هذا العالم المحيط تتحدد علاقات الطفولة، وتنشأ عادات ومواقف بل ووجهات نظر تجاه الحياة تنطلق وتستهدي بهذا المحيط، بل تتقيد بمعطيات ذلك الزمن الذي قد يستمر مع مرحلة الطفولة ويتجاوزها.

إن اقرب مكان للإنسان هو هذا المكان الأول، مكان الطفولة، سواء كان مكانا خاصـا كالبيت، أو عاما كالزقاق والشارع والمدرسة، فالأول يساهم في إيجاد نفسية تختلف عن تلك التي ينعها المكان العام، فما زال البيت بمن فيه مستودع القيم والتصورات ومن خلاله تتكون الشخصية وتتحدد خصائصها، وربما أمكن التنبؤ بمستقبلها.

إن البيت يشكل انغلاقا مكانيا للطفل يستمر سنوات حتى يواجه هذا العالم بما امتلكه من تجارب وتصورات تكونت بفعل البيئة والثقافة وقبلها البيت فـ "البيت هو واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكارا وذكريات وأحلام الإنسانية"[1]، فهو يكثف رغباتنا المكبوبة في لاشعورنا الجمعي، مع ما يندمج معه من أفكار مكتسبة من هذه التجارب، فالبيت يتجاوز وظيفته الاجتماعية في كونه ملجأ احتماء نلجأ إليه، إلى وظيفة نفسية تحقق لنا سكينة وإحساسا بالراحة. إنه مكان استقرار آني، إذ أن جزءا من كينونة الإنسان وفطرته تتحقق فيه، وهو صورة لتطوره من حياة مشتتة إلى أخرى مستقرة، تعبر عن تحضر هذا الإنسان وتمدنه، ولهذا كان البيت ضرورة إنسانية معنويـة "فبـدون البيت يصبح الإنسان كائنا مفتتا"[2].

البيت– إذن – يمثل لحظة انفتاح الإنسان على العالم، وهذا سر تعلق الإنسان دوما بأول مكان فتح عينيه عليه، مستشعرا هناءته بمجرد الحديث عنه، وتمثل زمنية هذا الانفتاح انعطافـا في حياته، ويبقى هذا المكان عزيزا عليه، لا يغادره، ويديم استذكاره، وتبقى هذه اللحظة عالقـة في حياته، تخلق له دار قرار في لحظات الضعف والإحباط، والرغبة في الانعزال عن العـالم الحاضـر، وهكذا تصبح الطفولة– بما اشتملته على أمكنة وأشخاص ـــ حاضرة في الوعي، إذ أنها مرحلة غير قابلة للنسيان، وهي الزمن المألوف لصاحبه حيث يحتضنه رغم بعده عنه، فالمكان الطفولي مـازال يستقبل ساكنه بنفس الإحساس الطفولي الذي كان في زمن مضى، فالمكان صورة تتشـكل وفـق تصور ساكنه ولأن الطفولة غالبا ما ترتبط ببراءة الإنسان، فهي إذن، عامل جذب مهم يـدعو إلى العودة من جديد، فالمكان يغدو طفوليا كما هو الزمن طفولي أيضا.

---

(1) جماليات المكان/44.

(2) م. ن. /45.

إن الحديث عن المكان واستذكاره يخلق إحساسا بالرغبة إليه وفيه، وهذه الرغبة تتأكـد للإنسان، لما يحدث لوعيه من مواقف تتطور بتطور الزمن،ولعلها أكثر تأكيدا للفنان الذي يستشعر الحياة بأبعادها المختلفة، حيث يرى ما لا يراه غيره، فينتقل إحساسه تجاه المكان فيفلسف رجوعـه إليه، فهي ليست عودة مجردة إلى ذلك المكان ، ولكنها عودة تحمل في ذاتها عالما جديدا قد خبره صاحبه.

تأتي أهمية الحديث عن المكان الطفولي، وخاصة البيت، لأنه كما يقول باشلار-"ركننا في العالم، انه كما قيل مرارا كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى"[1]، مما يعني أن البيت يشكل تجربة قائمة بذاتها عاشها الإنسان، بل إن هذه التجربة تؤدي دورا مختلفا عن ذلك الـدور الذي تؤديه التجارب المكتسبة بعد الوعي الكامل للعالم والحياة والإنسان لا يستطيع الفكاك عـن هذا العالم، رغم انفصاله ، ذاتا واعية عنه، إلا أنه يبقى لصيقا في رحم هذا العالم، فهو مرتبط كليا بعالم أول تعرف عليه ورسم خطاه فيه، ولعل هذا الاتصال بالمكان والتفاعل معه ايجابيا، لا يحـدث إلا لمن كان له مع المكان ألفة ومحبة، لم يحققهما زمنه الحاضر، وإلا فإن الإنسان قد يكون تـذكره للطفولة ومكانها مثارا لذكريات مؤلمة، مما يدعوه إلى إغفال هذه المرحلة ومتعلقاتها، وإذا ما أضطر إلى ذلك فإنه قد يغير ويبدل في حقيقتها، أو يضفي عليها تفسيرا يسقط عليه أحلامه و آماله.

ويرتبط المكان الطفولي، من حيث حضوره وغيابه في النص السيري، بحضور الطفولـة نفسها، فما إن نجد حديثا عن الطفولة، حتى نجد حديثا عن المكان التي تمثلت فيه هـذه الطفولـة، فحضور الحديث عن هذا المكان ـــ إذن ـــ بديهية يحتمها الحديث عن الطفولة، وما يرتبط بها من أمكنة وأحداث وشخوص.

فوصف هذا المكان يختلف من حيث مقداره ودقته، في النصوص، نجد أن مـن هـؤلاء الشعراء من أفاض الحديث عنه في سيرته، واصفا لأبعادها الخارجية، كاشفا لآثارها علـى ذاتـه وشعره، وهناك من خفت هذا الحديث عنده، حتى أنه يقترب من الغياب، مما يـدعونا إلى عـدم التسليم بأن هذا الوصف وعدمه لا يعدو أن يكون ضرورة يقتضيها النص، بل إن ذلك يدعونا إلى البحث عن بذرة هذا المكان في ذاته وما أحدث فيه منذ الوهلة الأولى، ويردنا ذلك "ظاهريـا" إلى الحديث عن التجربة الأولى التلقائية واللاقصدية عن الوعي بهذا المكان ووظيفته، أي أنه "ينصرف

---

(1) جماليات المكان /42.

إلى البحث عن البذرة الأولى الجوهرية والمؤكدة والمباشرة لما يوفر هذا النوع أو ذاك من هناءة [وعليه] إن أول مهمة للظاهراتي في كل بيت أن يجد القوقعة الأصلية"[1]، إلا أن هذا الاهتمام بوعي المكان لا يعني التوقف عند الإحساس به كما حدث أول مرة، وإنما يتناول مناحي نفسية وجمالية كان لها أثر في الذات شاعرة كانت أو غير شاعرة.

إن المكان لا يدخل عنصرا أساسيا في السيرة الذاتية ــ وان كان جزءا من فضاء النص عموما ــ وهو في التجربة الشعرية يكتسب أهمية باعتباره مكان التجربة، وهو أمر مهم وضروري في النص إذا يشغل وظيفة قبل النص أو بعده، فوظيفته تتمثل في ما أحدثه في ذات الشاعر قبل وجود النص، ووظيفته كعنصر مكون من عناصر النص فيما بعد وجوده، ومع ذلك فإننا عندما نتناول كلا النصين بالدراسة لا نوقف بحثنا على حضور الحديث عن المكان أو غيابه، فحسب، إذ أن النص عندما يتناول مرحلة زمنية مهمة- كالطفولة- لابد أن يتناول المكان الذي استوعبها، وماذا حقق لها، وبماذا طبعها، وهذا ما وجدناه عند أصحاب التجارب، فنزار قباني ــ كما رأينا في الحديث عن مكونات الذات السيرية ــ قد أفاض في حديثه عن طفولته، ولأهميتها كان المكان يشغل في نصه مكانا مكافئا لوجودها، فيتحدث عن مكان الثقافة الأولى قائلا:"لا بد من العودة مرة أخرى إلى الحديث عن دار (مئذنة الشحم) لأنها المفتاح إلى شعري ، والمدخل الصحيح إليه، وبغير الحديث عن هذه الدار تبقى الصورة غير مكتملة ومنتزعة من إطارها"[2] وقد عاد ليصف هذه الدار وصفا دقيقا يحيله إلى مشهد حقيقي، محددا لأبعاده ومتغلغلا إلى مفاصله، مما جعله يضفي عليه لونا ساحرا، بل إن هذا المكان ليتجرد من واقعيته ليدخل إلى حيز الخيال أحيانا.

وعلى الطرف الآخر نجد غياب هذه المرحلة- عند أدونيس- في نصه، مما غيب بدوره وجود المكان، وهذا ما حدث فلم يكن الوصف مهما عنده، واكتفى بإشارة عابرة إلى أماكن نشأته وطفولته غير مبال بأهمية هذه المرحلة في النص على الأقل.

ويقف عبد الوهاب البياتي متوسطا بين هذين الموقفين، فهو مهتم بالطفولة، لأنها من مرتكزات تفكيره، فضلا عن كونها تمثل مرحلة مهمة لذات لها خصوصية تختلف عن طفولة الآخرين، وقد ألمح إلى هذه الطفولة بالقدر الذي يحقق له تكثيف وظيفة هذا الحديث في نصه ليتوقف عنده ومنطلق منه للوصول إلى قضايا أخرى، فالمكان يأخذ مساحة كتلك التي تأخذها

(1) قصتي مع الشعر/31.

(2) م.ن/31.

الطفولة في النص، وبما أن الطفولة قد ارتبطت بشهوة السفر والرحيل ، فإن ذلك ينفي وجود مكان محدد، إذ أن تأثير المكان يتحقق بطول الإقامة فيه، والتفاعل معه ، بمعنى أن البعد النفسي تجاه المكان المتعدد يختفي بالمقارنة بالمكان المحدد الواحد، الذي معه تتولد الألفة، فالمكان المتعدد يخلق تنوعا في الصور يثري التجربة، في حين أن المكان الواحد يخلق عمقا وتكثيفا لهذه التجربة، ويخرجها إلى الوجود، وقد أخذت تشكيلات متنوعة إذ أن "تنوع الأمكنة يستدعي تنوعا في الأحداث، ومن ثمّ في الدلالات المترتبة عن تلك الأحداث من زاوية رمزية أو (أيديولوجية)"[1]، بمعنى آخر، إن تحدد المكان يسير بالذات عمقا في بؤرة محددة، بينما يسير تنوع المكان بالذات أفقيا، ليلامس اكبر قدر من التجارب، ولكنه لا يدخل عمقا إلا إذا حدث له الاستقرار في أحدها. وقد كان تأثير تنوع المكان على البياتي كبيرا في مقابل تأثير المكان المحدد، الذي لم يتحدث عنه كثيرا، فالأماكن عنده مشاهد يراها وهو في قطار سريع لا يعرف توقفا، والمكان الوحيد الذي يعرفه هذا الطفل هو ذلك المكان الذي يحمله بين جوانحه لا المكان الذي يحل فيه. "ولكن الطفل الذي كنته أنا، والذي انحدر من أعماق قرية فقيرة حكم عليها بالصمت منذ آلاف السنوات، كان يحمل مدينة الشاعر– التي لا يكاد يزول عنها الشتاء بالرغم من شمس الشرق الساطعة– معه بعيدا عن أعين الفضوليين والأدعياء، فالحياة التي عاشها هذا الطفل كانت أشبه بالموت نفسه"[2].

ولعل صلاح عبد الصبور هو الوحيد الذي اغفل ذكر المكان الطفولي، سواء كان بيتا أو مكان صحبة أو مقر تعليم. مما يدعونا إلى تناول تشكيلات المكان بحسب الوظيفة التي يؤديها، والتي كانت هي الدافع للشاعر في حديثه عن مكان الطفولة.

إن هذا الحديث تقف وراءه تصورات المبدع– قبل كل شيء– وهو الذي يضفي على المكان حياته، أو يهمله كما يفرض عليه وعيه الحاضر، إذ أن حضور المكان كواقع حقيقي لا ينكره أحد، فهو موجود كوجودنا، ولكن تناوله من ذاكرة الماضي يتحكم فيه وعي المبدع وعندما يتناوله فإنه لا يخترعه لمجرد تزيين نصه، وإنما لكونه– كما يقول كانت في (نقل العامل المحض): "شكلا لأفكارنا، إلا أن قدرتنا على إدراك الأشياء في المكان تثبت بأن المكان هو "واقع" أو له "واقع" وانه

---

(1) بنية الشكل الروائي/90.

(2) تجربتي الشعرية/84– 85.

ليس مجرد ابتكار من ابتكارات مخيلتنا"[1].

يحاول نزار تحديد أفق القارئ بمسار يريده له، من خلال إشارة أولى حملت عنوان فصل من فصول تجربته "الولادة على سرير اخضر" تكشف عن المكان الأول الذي لم يعيه نزار ولم يكن من اختياره، وإنما كان مكانا مؤسسا له حالما ولد، وبوصف ساحر يختلط فيه واقع المكان بانزياحاته، يقول: "ولدت في 21 آذار، مارس(1923) في بيت من بيوت دمشق القديمة، كانت الأرض هي الأخرى في حالة ولادة، وكان الربيع يستعد لفتح حقائبه الخضراء"[2]، وكأن ولادته كانت حتمية كحتمية الأرض في فصل الربيع، ومن خلال هذا الفضاء الذي يصفه، لا نستطيع الانتهاء إلى موقف محدد لهذا المكان، فما زال الخيال يلعب دوره في هذا الوصف، فتستمر انزياحات الوصف لتؤسس، عالما مكانيا لا يتحدد ببعده الجغرافي، بقدر ما يتحدد في الشاعرية التي يتصف بها هذا المكان، فهل السرير الأخضر دلالة على هذا التفتح والفرح بالحياة، أم أننا– بحكم دلالة اللون الأخضر عرفا– نلمح فيه الاستقرار والسكينة التي استظل بها هذا المولود؟ إن القرائن المتوزعة في النص تشير إلى الدلالتين معا، وبعد هذه الإشارة السريعة ينتقل إلى المكان الذي ولد فيه من وجهة غير جمالية، وإنما من وجهة فكرية يؤكدها نزار ليصل الحديث إلى والده الذي كان يملك مصنعا للحلوى، فضلا عن عمله السياسي، حيث كان يتجمع عنده الرجال ويخطب في بيته الخطباء، فلم يكن والده– رجلا كبقية الرجال، "إن أبي كان يمتهن عملا آخر غير صناعة الحلويات..كان يمتهن صناعة الحرية"[3]، ولعل تجمع الرجال في بيت والده مع ملاحظة أن والده كانت له مهنة تدر عليه مالا، فضلا عن سعة الدار التي تستوعب هؤلاء الرجال، كل هذه الإشارات، تكشف لنا عن الوضع الاقتصادي والثقافي الذي نشأ فيه نزار، والذي كان بدوره قد هيا له استقرار نفسيا وثقافيا وقبله اقتصاديا، طبع هذا الاستقرار شعره ومسار حياته فيما بعد.

فالمكان يكشف عن دور وطني حدث فيه، مما جعله مألوفا ومحبوبا عند نزار، لا لكونه عاش طفولته فيه فحسب، ولكن لأن هذا المكان هو بمثابة وثيقة لتاريخ مشرق يرجع إليه نزار، كان لابد من الوقوف عنده، لأن الأحداث حدثت فيه، فتأكيد المكان هنا ووصفه توثيق لما حصل

(1) الفلسفة والأدب أي. فيليبس كريفتز، ترجمة ابتسام عباس، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 79/1989.

(2) قصتي مع الشعر/26.

(3) م.ن /28.

فيه، مما يدعم ويعزز موقف المتكلم الذي يتحدث عنه في كونه شخصا ذا قيمة بين الناس، وهذا هو ما ابتدأه نزار عندما تبنى قضايا المجتمع، فهو مولع- منذ نشأته- بالوقوف مع الناس والاندماج معهم والحديث بلسانهم "ويا طالما جلست في باحة الدار الشرقية، استمع بشغف طفولي غامر إلى الزعماء السياسيين السوريين يقفون في إيوان منزلنا، ويخطبون في الناس مطالبين بمقاومة الاحتلال الفرنسي، ومحرضين الشعب على الثورة من اجل الحرية"[1] تماما كما هو سيفعل فيما بعد عندما يكون صوتا يدعو لها في المجتمع، فبوادر الخروج على النمطية في التفكير والدعوة إلى الحرية كانت نزعة فيه منذ طفولته.

فالمكان يشعر بما ستؤول إليه الشخصية، بما يحمله هذا التفاعل من طبع الشخصية بطابع- المكان الذي عاشت فيه، فـ"البيئة الموصوفة تؤثر على الشخصية و "تحفزها" على القيام بالأحداث وتدفع بها إلى الفعل، حتى انه يمكن القول بأن وصف البيئة هو وصف مستقبل الشخصية"[2].

ويتخذ نزار من سيرته مكانا يدفع فيه التهم الموجهة إليه، والتي تسلبه شعور الاندماج مع الكل، وتصنفه في خانة الأثرياء والمترفين، فهو يقدم تمهيدا لطبيعة مهنة والده، حيث يراه رجلا من صنف الكادحين فيقول: "وأني لأتذكر وجه أبي المطلي بهباب الفحم، وثيابه الملطخة بالبقع والحروق، كلما قرأت كلام من يتهموني بالبورجوازية والانتماء إلى الطبقة المرفهة والسلالات ذات الدم الأزرق"[3]، ورغم أنه وعد قارئه بأنه يستحدث له من دون تزييف إلا أننا نرى أنه لا يستطيع رد هذا الادعاء، وإن كان لا غضاضة فيه- فعمل والده في صنع الحلويات لا ينصرف إلى كونه يعمل بأجر، إذا كان يملك العمل ومن فيه، فالهيام بوصف جزء من طبيعة هذا العمل لا يعني تمام الصورة كلها، ولعل وصفه للمكان الذي ولد فيه، حيث الدار الدمشقية التي أسهب في وصفها، تدل دلالة واضحة على وضع اقتصادي جيد، سهل لهذا الأب إدخال أولاده- ومنهم نزار- إلى أفضل المدارس آنذاك، ولا حاجة إلى هذا التبرير منه، فوضعه الاقتصادي هذا، لا يعني انتماءه إلى طبقة تستعلي على الآخرين وتفاخر بعلوها هذا، ولكنه لا ينفي أن يكون قد هيا له حياة مستقرة،

---

(1) قصتي مع الشعر /27.

(2) philippe Hamon, Introduction analyses edu descript, p.113. نقلا بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990/30.

(3) قصتي مع الشعر/30.

أبعدته هو عن الكدح والعمل اللذين يتغنى بهما دعاة الطبقة الدنيا واللذين كان والده عاشهما. إن ما يسوغ لنزار هذا الموقف المدافع هو ما يثيره قراؤه، حيث يرون القرائن تشير بوضوح إلى انتماء نزار لهذه الطبقة، فضلا عن خلو شعره من هذه الموضوعات، فعلى الرغم من أن موضوعات شعره اجتماعية تتماس مع حجم المجتمع إلا أنها تنأى بعيدا عن هموم الطبقة الكادحة، فالمكان الموصوف هنا كان مدخلا واضحا لفهم طبيعة الحياة التي عاشها نزار، والتي تصب في حجة القائلين بانتمائه إلى هذه الطبقة.

وإذا كان المكان مسرحا لتاريخ وأحداث سياسية، وقد قدم له نزار بهذا الوصف- فإن المكان ذاته له وجه آخر يتجاوز الذات ومكوناتها النفسية إلى النتاج الشعري الذي ولده تفاعل هذا الذات مع المكان، فيعود نزار واضعا معالم لفهم هذا النتاج الشعري "لابد من العودة مرة أخرى إلى دار (مئذنة الشحم) لأنها المفتاح إلى شعري، والمدخل الصحيح إليه، وبغير الحديث عن هذه الدار تبقى الصورة غير مكتملة، ومنتزعة من إطارها"[1]، فلا بد من التغلغل إلى مفاصل هذا البيت ومكوناته لأهميته البالغة في فهم النص المنتج، وشعوره بهذه الأهمية جعله يصف المكان بدقة متناهية، مما حوله من وصف عام إلى صورة استطاعت أن تستوعب كل جوارحنا، ففي الوقت الذي تكون فيه الصورة متخيلة بنظرنا إلى رموز الألفاظ واستحضار مدلولاتها، نجد أن نزار قد استطاع تحريك كل حواسنا تجاه هذه الصورة، فالفم يلتذ والنظر يستمتع، والأنف يشم والأذن تشنف بالأصوات التي تصدع في المكان، وهذا ما أكسب هذا الوصف أبعادا مختلفة تتجاوز التزيين أو الإيهام بواقعية المكان، أو تأطير النص ببعد جديد وامتناع الحواس بهذا العالم الصغير الخاص، ويقرب الصورة ليقول: "هل تعرفون معنى أن يسكن الإنسان في قارورة عطر؟، بيتنا كان تلك القارورة"[2].

وتتكون الصورة التي رسمها نزار من جزء خارجي يؤدي إلى المكان ومن ثم الوصول إلى مدخله والدخول إلى محتواه فهو لا يرى خصوصية لبيته تميزه عن بيوت الآخرين، فالمكان هنا قاسم مشترك يجمعه مع الآخرين ويتماهى معهم، مبعدا شبح التعالي الطبقي المرسوم حول شخصه: "فالدين سكنوا دمشق وتغلغلوا في حاراتها وزواريبها الضيقة، يعرفون كيف تفتح لهم الجنة ذراعيها من حيث لا ينتظرون"[3]، وعندما يصل القادم إلى عتبة الدار وما إن يفتح بابها حتى تبدأ رحلة إلى

---

(1) قصتي مع الشعر /31.

(2) م.ن /31.

(3) قصتي مع الشعر /31-32.

عالم شاعري بلوري يندمج فيه اللون والصوت ليكونا مشهدا تصويريا، وهكذا الرحلة دوما تبدأ من بؤرة مكانية محددة لتنفتح إلى عوالم أخرى: "بوابة صغيرة من الخشب تنفتح، ويبدأ الإسراء على الأخضر والأحمر والليلكي، وتبدأ سيمفونية الضوء والظل والرخام"[1] ولعله قد أفاد من تجربته مع الرسم حيث لعبة الضوء والظل والخطوط، ومن تجربته مع الموسيقى التي تحدث عنها في بداية وعيه الجمالي،وهو في سن العاشرة[2]،

فهذه العزلة مع الجمال هيأت له لحظة شعرية، فخرج بشعره وقد اكسبه البيت تجربة جمالية دائمة أضفت على نصه ما رأيناه من سحر متعدد الإشكال، يقول موضحا ذلك: "ضمن نطاق هذا الحزام الأخضر..ولدت وحبوت ونطقت كلماتي الأولى، كان اصطدامي بالجمال قدرا يوميا، كنت إذا تعثرت أتعثر بجناح حمامة، وإذا سقطت اسقط في حضن وردة، هذا البيت الدمشقي الجميل استحوذ على كل مشاعري وأفقدني شهية الخروج إلى الزقاق، كما يفعل الصبيان في كل الحارات، ومن هنا نشأ عندي هذا الحس (البيتوتي) الذي رافقني في كل مراحل حياتي"[3]، والإشارة إلى الحزام الأخضر، الذي يشكل عنصرا مهما من عناصر البيت الدمشقي دليل واضح على طبيعة هذا المنزل ومكانته، إذ "تأسس بنية المنزل الراقي على عناصر ثلاثة متضامنة فيما بينها، الضوء والاتساع والمجال الأخضر"[4] ولعل مكونات هذه الدار: البحرة[5]، اسود الرخام، ضوء الشمس، تنوع النباتات المنتشرة في باحة الدار، كلها ترفد القول برقي الحياة التي ظللت نزار قباني.

وهذا الإحساس البيتوتي الذي ولده المكان في نفسيته، فاستولى على إحساسه ومشاعره، قد ارتبط بإحساس الطفولة التي سكنت الدار والتي كانت هذه الطفولة من أجمل الحيوات عنده.

إن المكان يشكل مع مكونات أخرى، (الاستقرار الأسري، الرعاية الأمومية)، عاملا مهما في التكوين الشخصي، ففضلا عن تكوين الملامح السلوكية والنفسية من خلال الإقامة الطويلة داخل الدار، نجد آثار هذا المكان على منجزه الإبداعي، حيث ترك المكان بصماته على شعره. وهذا ما يؤكده الدارسون، إذ "بالإضافة إلى تأثير البيئة الاجتماعية، فإن الإطار الثقافي هو الآخر،

---

(1) م.ن /32.

(2) ينظر تجربته مع الرسم والموسيقى في م.ن/57.

(3) م. ن/33-34.

(4) بنية الشكل الروائي/52.

(5) البحرة: حوض كبير يتوسط البيت يبنى من نفس حجارة البيت وفيه نافورة ماء، وغالبا ما يجلس أهل الدار حوله.

على ما يذكر (شتين)، له أثر بالغ في تشكيل الاتجاهات الإبداعية لدى الشخص المبدع، ليس ذلك فحسب، بل إن الظروف الجغرافية، كثيرا ما تكون ذات آثار بالغة على نوع الإنتاج الإبداعي"[1] فهو وإن لم يتناول موضوع الطبيعة في شعره، إلا أن ما أفاده من المكان، ليس أجزاءه، بل الـوعي الجمالي به، "هذا البيت المظلة ترك بصماته واضحة على شعري، تماما كما تركت غرناطة وقرطبة واشبيلية بصماتها على الشعر الأندلسي"[2].

إن المكان الذي تحدث عنه نزار يكشف عن دلالات متعددة، فهو يكشف عن المستوى الاجتماعي الذي عاش فيه، فضلا عن كون هذا الوصف هو متعة جمالية تزين النص الذي كتبـه، باعتباره عملا إبداعيا آخر، إن إحساسه بجمالية هذا المكان ورغبته في العيش فيه كان وراء هـذا الوصف الدقيق له. وهو بذلك يستنكر المكان الذي استولى على تفكيره، فيكون هذا الوصـف- إذن- نوعا من إعادة المحفوظ في الذاكرة خشية الضياع والنسيان، خاصة أن نزار كان قد غـادر هذا المكان إلى أماكن لا تقل روعة وجمالا عن المكان الدمشقي، ولكن هذا المكان هو الأثير عنده، إذ يرتبط بهذه الشبكة من العلاقات والذكريات التي يستشعر الأمان بتذكرها، "ولقد سافرت كثيرا بعد ذلك، وابتعدت عن دمشق موظفا في السلك الدبلوماسي، نحو عشرين عاما، وتعلمت لغـات كثيرة أخرى، إلا أن أبجديتي الدمشقية ظلت متمسكة بأصابعي وحنجرتي وثيابي، وظللت ذلـك الطفل الذي يحمل في حقيبته، كل ما في أحواض دمشق من نعناع وفل وورد بلدي...إلى كل فنادق العالم التي دخلتها حملت معي دمشق ونمت معها على سرير واحد"[3]، فاحتواء المكان الدمشقي له، منعه من التالف والسكينة إلى أماكن أخرى، لا لأنها أماكن معادية، ولكن لأنها لا تعطيه ثمارا كثمار تجربته مع مكانه الأول، من ذكريات، فلم يكن ثم مكان في مشاعره لمدن أخرى. إن إحساس الفرد بالمكان يكون اكبر وأعمق عندما يكون شاعرا فتتداخل الإحساسات الأصلية للفرد تجاه المكان مع تلك التي يولدها الإحساس الجمالي الشعري فلا يكون المكان عالما متذكرا فحسب، بل عالما حلميا ترغب الذات في التماهي والاندماج فيه فـ"موطن الشاعر،أي شاعر، أو مدينة تظل تملك حضورا

---

(1) الأسس النفسية للإبداع الفـني في الروايـة، د. مصـري عبـد الحميـد حنـورة، الهيئـة المصـرية العامـة للكتاب،1979/16.

(2) قصتي مع الشعر/35.

(3) م.ن/36-37.

خاصا في وجدانه، تظل حلما غنيا ونبرة من الحنين الأسر لا تنتهي"[1].

إن هذه الأمكنة الأخرى المقابلة لمكان الطفولة تشكل تجربة أخرى ترفد تكوينه الثقافي إلا أنها تجارب تختلف عن التجربة الأولى، فهذه الأخيرة تؤسس الإحساس بالأشياء والتفاعل معها، مما يجعل الإحساس بها ينمو بنمو الفرد نفسه، ولكن التجارب الأخرى يكون تأثيرها لاحقا للمكان الأول، إذ يكون المكان اللاحق وعيا جديدا به، يتأسس على الوعي الأول لمكان الطفولة، أو لنقل انه يعمق الإحساس الجمالي السابق ويعمق الإحساس الشعري الذي ينشأ من تقاطع إحداثيات الأمكنة المتنوعة . ويبتدئ البياتي بإضفاء بعد معرفي للمكان الطفولي فهو ليس مكانا جغرافيا له أبعاده الخارجية التي ستشكله ولكنه مكان معرفي يحمل في ذاته تجربة عميقة وإذا كان لهذا المكان من عناصر فهي عناصر معرفية وليست فيزيقية فهي تكشف عن المتحرك في هذا المكان لا المتمكن فيه لا إحساس له في هذا المكان، يعيش فيه ولا يسال نفسه عن ماهية وجوده وعلاقته بهذا المكان، إن البياتي يتحمل مسؤولية الحديث بالنيابة عن هؤلاء مسلوبي الإحساس بهذا المكان الذي يرجع بجذوره إلى عالم آخر عالم نقي طاهر تظلله السكينة والوقار،"لقد بدأت معرفتي بالعالم في الحي الذي نشأت فيه ببغداد بالقرب من مسجد الشيخ عبد القادر الكيلاني وضريحه، وهو أحد كبار المتصوفة"[2]، فالمكان هنا ليس المكان الخاص بالشخصية ولكنه المكان العام بمعنى إن البياتي يخرج عن عالمه المكاني الذاتي إلى العالم المكاني للآخرين، فلم يحدثنا البياتي عن بيته، ولكن تحدث عن مساحة اكبر منه وهو الحي الذي كان "يعج بالفقراء والمجذوبين والباعة والعمال والمهاجرين من الريف والبورجوازيين الصغار"[3]، فوعيه المنفرد فتح له كوة لفهم هذا العالم الذي غدا مصدر ألمه والذي شغله في مسيرة شعره فيما بعد.

يحاول البياتي الكشف عن وعيه لهذا العالم، في الوقت الذي لا يعيه من حوله، واختياره لساكني هذا المكان يكشف عن واقع اجتماعي واقتصادي مزر، فضلا عن تناقض هذا الواقع بما يحويه من ذوات، فهو مجتمع متنوع، وهذا التنوع يشي بانشغال كل واحد بهمومه التي لم تكن تتجاوز البحث عن لقمة العيش من جهة، أو التسابق في نهب خيرات الآخرين المتمثلة بواقع الإقطاع، وهذا التنوع وانتقاء العدالة في هذا المكان هو مقدمة أولى للحديث عن تصورات البياتي

---

(1) في حداثة النص الشعري، د. علي جعفر العلاق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ط1 ،1990 /165.

(2) تجربتي الشعرية /15.

(3) م.ن/15.

للعالم. إن البياتي يتماهى مع الآخرين ويشاركهم همومهم، كموقف واقعي تجاه المجتمع بل هو موقف أيديولوجي يوجب عليه الوقوف إلى مصاف المظلومين، ومسلوبي الحقوق الإنسانية، وهو يولي أهمية بالغة لهذه الصدمة التي صدمه بها الواقع، إذ تمثل انقلابا في وعيه وهزة شديدة لمشاعره، فمعرفته هذه أورثته فهما لهذا الواقع مكتشفا بذلك نفسه، ومنه نقطة البداية لمهمة الشاعر ولهذا كان "البدء في محاولة فهم العالم ومحاولة تغييره ودفعه إلى خارج نطاق النصائح والتعاليم الدينية ومحاولة التمرد عليها ومناقشتها وخلق نوع من الحوار الصامت حولها، كل هذا يلعب دور في صنع عالم الشاعر القادم"[1] فتحديده لمعالم المكان الذي نشأ فيه يحتم عليه موقفا محددا منه، متسما بالرضى أو السخط، فوصف المكان هنا إشعار للقارئ بمبررات تغييره، فهو يؤصل لثورته الفكرية اللاحقة منذ الطفولة، حيث المكان الذي لا يستطيع فعل أي شيء تجاه سكانه، فالمكان هنا جسر العبور إلى تغيير الواقع الجاثم عليه، والمطبق على أنفاسه، هذا الجسر قناة اتصال البياتي مع العوالم التي يرحل إليها، وكل عالم مكاني يرفده بتجربة جديدة تختلف عن سابقتها، ولهذا فهو يسعى نحو المعرفة من خلال تجديد الأمكنة، ولما كانت هذه هي ثمار التجدد المكاني، فقد أدمن البياتي لعبة السفر إلى (اللامكان) و(اللامنتهى) "كانت هناك محطات صغيرة، اعتقدت أن وراءها بارقا من أمل، ثم اكتشفها سرابا لا يروي ظمأ، وهكذا كنت، ولا أزال مسافرا بلا عودة، تتجدد أفكاري على الدوام"[2] ويضفي المكان على البياتي بعالمه الصوفي، فيرفد ذاته ويعمق الإحساس بمكونات الوجود، ولعل هذا المنحى قد أثرى تجربة البياتي وأوقفها على الإفادة من التراث الصوفي الذي حفل به شعره ونص تجربته الشعرية، وقد كانت بذور هذا التراث في المكان الذي تفتح وعيه عليه، في (محلة باب الشيخ)، حيث كانت بداية تعليمه في مدرسة (الشيخ رفيع الابتدائية)، وفي تلك المحلة كان مشهد الموت حدثا يوميا يرقبه البياتي مما فتح ذهنه الطفولي على الأسئلة التي لم يكن ليجد لها جوابا، ولكنه ألقى في قلبه وعواطفه سؤال الموت وماهية الوجود "كان منظر الموت هو المنظر المألوف لتلك السنوات"[3]،وإذا كان هذا المكان هو مرحلة لاحقة للمكان الأول، وهو القرية، فإنه مع ذلك ساهم في تعميق إحساسه بالعالم. إن هذا المكان كان خلخلة لموروث المكان الأول– القرية، فقد

---

(1)تجربتي الشعرية/14-15.

(2) م.ن/15.

(3) سيرة ذاتية لسارق النار، رحلة في حياة الشاعر عبد الوهاب البياتي، محمد شمسي، الأقلام، بغداد، ع6، 24/1982.

تغيرت الأشياء وتحول المكان من مكان يألفه البياتي ويستشعر دفئه إلى مكان لا يكف عن مدافعة الإحساس البريء بالقرية، حيث تكمن بكارة الأشياء وطهرها، فمكان الطفولة في القرية يقدم تجربة الإحساس بدفء المكان، فهو في القرية يندمج مع المكان ويألفه، ولكنه في المدينة، وهي موطن آخر للطفولة عنده، يواجه المكان بإحساس جديد، وسؤال يبحث من خلاله عن ماهية الأشياء المحيطة به، ويحاول أن يكون موقفا منه، وليس غريبا أن تكون صورة القرية وهكذا، فهي تمثل المعين الأول الذي نهل منه البياتي "كانت أغاني الفلاحين والحكايات الشعبية المنتشرة في الريف هي زادي الشعري الأول"[1]. إن البياتي يؤطر المكان بفلسفة خاصة تؤكد "تكرس الذات المبكرة والاستسلام لسطوتها ولذاتها"[2]،فكل شيء يفلسف وفق تصوراته للموت أو الحياة اللذين كانا محور تفكيره في تلك الفترة والتي كانت مقدماتها في حياة البياتي منذ الطفولة، فما ينتجه وعيه الحاضر مؤصل منذ القدم، وهذا ما يحاول البياتي تأكيده- جاهدا- حيث تشكل العودة إلى الأصول الأولى للحياة والتراث القديم هما لا يفارقه، وهو بهذا يؤكد منحاه الشعري والثقافي مؤطرا بسياق يرجعه إلى نقطة ابتداء الوجود، حيث تفسيرات الأسطورة لهذا الابتداء.

إن البياتي يتجاوز المكان بأبعاده المعروفة، ليكون عالما أسطوريا أكثر منه عالما قد حصر بهذه الأبعاد، أو لنقل هو عالم طفولي شعري، يضفي على هذه الطفولة نداءات الماضي السحيق الذي فتن به وهو في قطاره، فهو مأخوذ لا شعوريا بعالم محيط به لا يكف عن السياحة إليه، ويرى أن لا قدرة له على دفعه، وهذا ما جعل حديثه عن مكان طفولته في موضع آخر، رفد نص التجربة، مكانا يكشف فيه عن هذا الأبعاد الخيالية التي ساهمت في تكوينه، والذي تتمثل في خلق موضوعات شعره، لا في الشكل الجمالي، كما رأينا في تأثير المكان على شخص نزار قباني، فالمكان يحمل مضامين فكرية يؤكدها البياتي كونها تشكل صورة لرؤيته الفكرية إنسانا، مما يدعونا إلى القول إن البياتي يبحث عن مفردات يؤكد بها منحاه الفكري الأيديولوجي، ولهذا فإن المكان لم يكن ليعني شيئا بأبعاده الفيزيقية بقدر ما كان يعني تكثيفا لعالم مرموز في مفردات هذا المكان. فهو يبحث عن الجوهر في كل شيء،إنسانا ووجودا ومكانا وزمانا فالمكان عند البياتي هو بؤرة لعوالم لإمكانية تمتد عمقا في الزمن، وتجذرا في التاريخ، فيغدو النوم- مثلا- رحلة إلى هذه العوالم التي كان يتجاوز أثرها حدود الحلم، إلى الواقع الذي يعيشه، "كان عقلي الباطن لا يهدأ أو ينام، إذ أنني عندما

---

(1) تجربتي الشعرية/15.

(2) السيرة الذاتية الشعرية/53.

استيقظ في الصباح كنت اشعر كأني كنت في رحلة طويلة في بلاد يغمرها الصقيع، أو في صحاري لا أول لها ولا آخر، تغمرها الشمس في الليل والنهار، فاشعر بالتعب الشديد من جراء الإرهاق ووعثاء السفر، حتى إنني أرى آثار هذه الرحلات الغامضة تظهر على عيني ووجهي"[1]، فالبياتي يعود بالمكان إلى أزمنة قديمة تجسدت الحضارة الأولى فيه، فتغدو قيمة المكان من حيث انه مستودع القيم التي يفتقدها المكان الحاضر وبما أن البياتي يعيش حصارا مطوقا لذاته حول الوطن الذي لا يستطيع دخوله، فإن المكان يكون حينئذ خياليا في وعي ومخيلة الفنان، فـ"حين يصبح الوطن داخليا تنشط حركة الخيال، وتظهر مستويات متعددة للحلم والذاكرة، فيفترق المكان إلى أمكنة عدة، ويتحول زمن الحياة تحت سمائه إلى أزمنة تاريخية أو شخصية أو أسطورية"[2]. فيرتبط المكان بالماضي أكثر من ارتباطه بالحاضر الذي يشكل قطيعة للذات مع المكان، لانتقاء الصلة بين عالمين: عالم الشاعر الأثير في ذاكرته، وعالم الواقع المحاصر له. فمكانه الماضي كزمانه الماضي مستودع القيم، ومكان يستبدل به هذا الواقع بواقع أسطوري يتعالى على الواقع بتلونه بما هو واقعي وغير واقعي في آن واحد، فالمدينة التي يعجب منها البياتي في الأربعينيات يراها غير تلك التي قرأ عنها في التاريخ أو تلك المدينة التي رسمها في مخيلته، "أما أعماق المدينة الحقيقية التي عاشت قرونا عديدة على ضفاف دجلة. وولدت وعاصرت حضارات عظيمة، فقد شعرت بأنها ماتت واختفت إلى الأبد"[3]، ولهذا فهو يهجو المدينة المزيفة بما جمعت فيها من متناقضات ، فهي قد انسلخت عن ماضيها الذي يكسبها أهميتها، ولما حدث هذا الانسلاخ لبست المدينة غير لبوسها الحقيقي، فهي "لم تمتلك من حقيقة المدينة أكثر من تشبثها ببلهوان أو مهرج يلصق على ملابسه كل لون أو قطعة يصادفها"[4]، إن البياتي يؤسطر، المكان الذي ينتمي إليه، ولعل صدمته بالمدينة كانت تعبيرا عن صدمته بما حملته هذه المدينة الجديدة من أفكار وقيم ما يزال القادم من الريف متحفظا أمامها، فضلا عن أن هذا القادم لا يحمل غير قيمه الريفية فصدمته بالمدينة تمثل موقفه الحاضر منها، لا الموقف الذي كان لحظة تماسه مع المدينة.

إن من البديهي جدا أن يصدم القادم من الريف بالمدينة، لأن إحساسه بالغربة وعدم

(1) سيرة ذاتية لسارق النار/25.

(2) إضاءة النص، اعتدال عثمان، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1988/7.

(3) تجربتي الشعرية/10.

(4) تجربتي الشعرية/10.

الانتساب إليها، والخوف من الاندماج معها ولد عنده رغبة في الاحتماء بالمكان الأمن القديم الذي كان مستقر أمنه وسكينته، فعالم المدينة مختلف عن عالم الريف في كل شيء، ماديا ومعنويا، وهذا الاختلاف يطال الإنسان والأشياء معا، والبياتي عندما قدم إلى بغداد عام 1941 كان يحمل بين جوانحه كل براءات الطفولة، بمعنى أنه كان يحمل رومانسيته الحالمة فاصطدم بهذا الواقع الذي لا يقيم اعتبارا إلا لما هو محسوس ومرئي والشعراء قد بحثوا عن الخلاص من هذا العالم، ولم يرضوا الانهزام والتحطم أمام ماديتها، وتختلط النزعة الرومانسية بتلك النزعة الواقعية التي يريد البياتي تأكيدها، فالمدينة الممزقة- التي يرى مدينته بغداد أثرا من آثارها- كانت محصلة الثورة الصناعية، أو لنقل إنها إفراز من إفرازات الفكر الرأسمالي الذي ساد أوروبا بعد هذه الثورة، فالمدينة صورة لهذا العالم الذي لا يبالي بالفقراء والمعدمين، انه عالم يقدس رغبة الذات وطمس ذوات الجموع، وقد كان البياتي معاديا لهذه النظرة التي تتسيد على العالم فهو يقف قبالة العالم ومعه أطفال هذا العالم وأغصان الزيتون ومدينة الشاعر وعشقه، من هنا كانت المدينة منتهكة بفعل هذا العالم، وهي مدينة تسمو على الحدود، إنها مدينة شاعر، تمتزج معه، فيغدو هو المدينة كما تغدو هي ذاته وسر وجوده فهو "مدينة حقيقية لها وجود واقعي، مدينة كبيرة مترامية الأطراف، متنوعة الأبنية والطرقات...ولكنهما مدينة غريبة تختلف عن سائر المدن، مدينة لا يكاد يزول عنها الشتاء، الظلمة ترخي سدولها في ساعة مبكرة جدا، من النهار هناك"[1]،فالمدينة ليست شيء آخر غير ذاته الباحثة عن موطن تؤوب إليه، فمدينته عالم داخلي، ففاقد المدينة "واقعا" يبحث عن أرض لا يشاركه فيها أحد، ولا يتلصص عليه فيها أحد، انه يرى أن عالم الواقع يحاول قتل الذات بقتله المدينة التي هي نفسه، ولعل خيبة الأمل بتحقق مدينة الحقيقة جعله يبحث عن مدينة فاضلة، أهم ما يتربع فيها العدل، فكانت نيسابور الجديدة أملا حقق له ذلك.

إن العالم الذي هو مدينة الشاعر/ذاته، يشكل فضاء يحتمي به الشاعر، فهو مكان الفته ، إلا أن هذا العالم هو عالم مشترك يحيا فيه معه الآخرون، فهو لا يزال قريبا ومحاطا بكيدهم، وهذا الطوق تحول إلى سجن للشاعر، وذلك عندما يعزل عن العالم وتسلب منه حرية الاتصال به، فإذا كان قتل الشاعر وسيلة أولى، فإن قتل المدينة وسيلة ثانية، وذلك في تخطيط معاد لحجب منظر القتل والجريمة عن الآخرين لئلا يتعاطفوا معها فالشاعر "منطرح-هنا- بجانب الدمية، ودمه يسيل، وهو

---

(1) م.ن/81.

مشبوح اليدين، والساحر الذي اغتال الشاعر يغادر المدينة متسللا في صمت الليل على أطـراف أصابعه، بعد أنعلق على بابها لافتة تقول: "ممنوع الدخول"[1].

وبتجاوز هذا الوصف الرمزي الذي يحمل دلالات متعددة وواسعة، نرى أن هذا الوصف إنما كان رغبة في بلوغ جوهر المكان- ولكنه وبتأثيرات نفسية تتحكم فيه- قد فقد زمام السيطرة على موضوعه، فانتقل إلى الرحيل إلى عمق ذاته، واستكناه أسرارها، والتعبير عن معاناته تجاه الواقع الذي حاصره. فمفردات المكان والسياق المحمول فيه يؤكد تلك النزعة الواقعية التي كانت مرحلة فكرية تبناها، أي أن هذا المكان مؤسس على "الرؤية الواقعية التي كانت مسيطرة على الشاعر في تحقيق مدينة الحلم"[2].

واستكمالا للصورة لا نجد عند أدونيس أي حديث عن مكان لطفولته حضورا أو غيابـا مع ملاحظة أن مرحلة الطفولة تشكل عنصرا مهما في النص السير ذاتي واستكمالا للصورة لا نجد عند أي حديث لما تشمل عليه هذه المرحلة من إرهاصات أو مقدمات تكشف عن حاضر الـذات السيرية ومالت إليه.

إن موقف أدونيس في عدم وقوفه على مكان الطفولة – رغم الأهمية المعرفية لها- يفضي إلى البحث عن تفسيرات لهذا الغياب ويلاحظ أن هناك تشكيلين للمكان تطرق إليها أدونيس:

الأول:المكان الأوسع الذي يؤطر الطفولة، وهو القرية، ولعل في القرية من الدلالات ما يكشف عن الخلفية الثقافية التي كانت عليها هذه الذات، فهي خلفية متواضعة مكانيا، حيث تنعدم المؤسسات التعليمية المتطورة، مما جعل ساكن القرية يبحث عن منافذ للتعلم تعوضه حرمانـه مـن السـياق التعليمي الرسمي، فالقرية عالم كون لهذه الذات وجودا ثقافيا أكده أدونيس فيما بعد مـن خـلال دراسته للتراث الأدبي والثقافة العربية، ولم يكن هذا المكان إطارا منفصلا عن ذات أدونيس الـتي انجبلت فيه، :يقول "انجبلت طفولتي الأولى في القرية وذلك لتوجيه أبي وسهره علـى تـربيتي"[3]. فاجتمع لأدونيس في هذا المكان الألفة النفسية للمكان لما احتواه من طفولة والبيت الذي هيأ لـه أجواء ثقافية وتربوية. ساهمت في تكوين أفكاره وطبعها بطابع هذا البيت وهو ما يسميه علمـاء

(1) تجربتي الشعرية /89.

(2) مدينتان في شعر البياتي، سامح الرواشدة، راية مؤته، ع1، 62/1993.

(3) ها أنت أيها الوقت/26.

الاجتماع "البيت المربي" "الذي يوفر للطفل نموا سليما متكاملا"[1].

الثاني: خصوصية المكان الطفولي، حيث يسترجع صورة من قريته، بعد أن حفزتها للحضور صورة جديدة حاضرة أرجعته إلى الوراء، فعندما ينتقل إلى بيروت حيث الرحيل إلى "اللامكان" أو مكان البحث والسؤال، يقف عندها من جهة البحث، ليستذكر طفولته مع هذا البحر في مكان آخر،"هذا البحر نفسه قلما رايته، أعني قلما عرفته أن أراه في جبلة واللاذقية وطرطوس، حيث ولدت ونشأت، اخذ يبدو لي كأنه يتموج بين أطرافي، وكان نبض أمواجه يمتزج بنبض أعضائه، كنا مختلفين فتآلفنا وكنا منفصلين فتواصلنا"[2]، ومع انه لا يكشف عن أبعاد هذا الجزء من المكان وأثره فيه، إلا أنه في غربته عن مكانه الأول، ينشط عنده الخيال في استحضار كل مفردات المكان الذي يمثل عالم الطفولة السرمدي، بمعنى انه يحيا المكان في ذاته.

إن الوعي الحاضر يكشف عن دلالات المكان السالف، ويكشف عن تشظياته، داخل الذات وهذا البحر قد فقد روعته لطول الألفة معه، البحر منفتح على عالم الحركة المستمرة، حيث السير إلى أمكنة غير محددة، ولعل الوقوف عند البحر– بما يحمله من دلالات– قد سوغ للذات أن تتفاعل معه وتشكل كيانا واحدا، فالمكان/ البحر في بحث مستمر وحركة تتنافى مع السكون الذي قد يصنعه مكان آخر، فهو رفض للشكل النهائي، وهكذا كانت فكرة أدونيس وتصوراته في رحلته إلى المكان الجديد، حيث البحث الدؤوب عن عالم غير نهائي، وعن شكل متجدد في ذاته، يحمل جذور تناقضاته في ذاته، فـ"هناك تأثير متبادل بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه أو البيئة التي تحيط بها بحيث يصبح بإمكان بنية الفضاء الروائي أن تكشف لنا الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية، بل قد تساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها"[3].

إن المدينة عالم مثقل بالتناقضات وبشبكة معقدة من العلاقات ليس بوسع القروي أن يفهمها، إنها أسرار يصعب عليه فك ألغازها، فولوجه المدينة قدر بوسعه الخلاص منه، وذلك بالعودة إلى عالم معلوم يفهم مفرداته ويألف موجوداته، وهذا ما يجعل الإنسان ميالا إلى استرجاع عالم القرية.

لقد كانت المدينة– قديما– تعني العالم الحضري الذي يقابل البداوة، وقد توزعت مواقف

---

(1) التربية ومشكلات المجتمع، د. سيد إبراهيم الجبار، دار القلم– الكويت ط1، 35/1974.

(2) ها أنت أيها الوقت/36-37.

(3) بنية الشكل الروائي/30.

الشعراء العرب قديما بين القبول لهذا العالم الحضري ووصفه بالأناقة والترف والرفاهية، وبين الرفض له، والعودة إلى العالم الأول حيث الفطرة والجمال والصفاء، فـ"الشعراء رفضوا المدينة واتهموها بأنها بؤرة إثم ورذيلة"[1]، فقد كانت المدينة تحفل بمجالس السمر والغناء في وقت مازالت هذه المجالس لم تر النور في مجتمع البداوة، فهل هذا يعني أن المدينة كانت وصمة عار ألصقت بالمدينة؟

إن المدينة ترفه الإنسان وتحقق له الاستقرار من خلال وسائل الراحة التي بدورها تحقق للمتمكن ألفة للمكان واستقرارا له فيه، فكما أن الألفة عند الريف تتحقق باحتمائه بعالمه الجديد، فإن الألفة عند المدني تتحقق بالراحة والأمان اللذين هما وجه آخر يستدعي هذه الألفة المكانية التي نراها عند الريف. فكل له عالمه الخاص به، يرى ذاته فيه ويحتمي به إذا داهمه ما يهدد وجوده، فالمدينة لا تعاب لذاتها، وهي براء من التهم التي الصقها بها الشعراء، إلا أنها لا تنفصل عن ساكنها وسلوكه وأفكاره.

ولم تكن المدينة في المنظور الجديد هي نفسها عند الشاعر القديم، فالمدينة عنده لا تتعدى كونها بؤرة الفساد والتحلل الاجتماعي. وبمرور الوقت وتبدل المدن والحواضر، نشأت المدينة من بنية تختلف عن بنيتها السابقة. فالمدينة غدت في عالمنا الحاضر غولا يفترس الإنسان، ودمارا يهدد الجنس البشري بالفناء، وعالما ماديا لا يقيم اعتبارا لكل معاني الإنسانية. من هنا كانت الثورة على المدينة هي ثورة على مكوناتها وبنيتها، إنها دعوة لرفض القتل المجاني، فقد ضاع الإنسان في عالم الآلة، وأصبح رقما في طابور الأرقام البشرية، ولهذا فإن تصور الشعراء لهذه الحضارة أنها جاءت لتعطيل قدراته وتحجيم دوره وإفناء وجوده، وعندما أصبحت الآلة تعوض عن قدرته، تلاشت روحه وتمزقت قيمه.

إن عالم المدينة العربي، لم يكن بعيدا عن عالم المدينة في العالم الغربي، فالحرب العالمية الثانية التي طحنت (55 مليونا) من البشر، وأنفقت (850 مليار) دولار، كانت قد خيمت بظلالها ونارها على العالم العربي. كانت هذه المدينة قناة يعرف من خلالها الإنسان ما يدور في العالم، ومن ثمّ كانت فألا سيئا لهم، إنه لا يخاف مدينته العربية، بقدر ما يخاف عليها إذا ما طالتها هذه الإبادة المجانية، انه يقف على أرض لا يدري متى يجرفها طوفان هذه الحرب، فالمدينة مجهولة المستقبل، ولأنه لا يملك

---

(1) الإنسان وعالم المدينة/35.

شيئا إزاء هذه الرهبة وهذا الخوف من الدماء، فإن خير ما يقوم بفعله هو الولوج لعـــالم مســـتقر وآمن، حيث يكمن عالم يعرفه، تثبت فيه قدمه وترسخ، ويجد فيه من يحتمي به ومعه.

المدينة في الغرب أهلكت وقتلت واحتوت رفات أبنائها، وكل مكان فيها يشي بالجريمـــة التي أول ما فعلته هي قتلها الإنسان، قتلته مرتين، عندما قتلت إرادته وثقته بنفسه وعندما أزهقت روحه، فالموقف الرافض لعالم المدينة نتيجة حتمية لما حدث فيها، إنها متهمة، بل قاتلة، كيف أنهـــا رضيت بالجريمة، هكذا تخيلها الشعراء.

المدينة العربية لم يحدث على أرضها مثل هذه الجرائم، ومع ذلك تسلم من الهجاء أيضا، فلقد جمعت في عالمها تناقضات الإنسان الذي سكن فيها، ولكل من إنسان المدينتين ماساته وآلامه، إلا" أن تمزقات الإنسان العربي الحضارية أو العصرية أكثر تعقيدا وأكثر تنوعا من تمزقات الإنسان الغربي المعاصر"[1]، مع أن هذه التمزقات لم تكن حاضرة وأصيلة فيه قبل عبث الاستعمار بلادنـــا العربية، فمنذ دخول الاستعمار أرضنا العربية بدا التشرذم يأخذ مساره في البيت العربي، كل ساكن فيه يضع ثقته في عالم جديد يختلف عن الآخر، وزاد الطين بلة ضياع فلسطين وزرع جرثومة الكيان الصهيوني في رحم الأرض العربية، وغدا العربي مزقا تتمسح بهذا المستبد البعيد، وتمـــد لـــه يـــد المصافحة، ففي الوقت الذي تتجاوز فيه المدينة الغربية آلامها وتداوي جراحها، كانـــت المدينـــة العربية تتكرس فيها فكرة (فرق تسد) فتمزق الإنسان العربي داخليا وأصبح يبحث عن خلاص له من هذه التمزقات، من هنا نرى أن ما أصاب العربي في مدينته كان عملية إحراق للمدينة وتمزيـــق شملها ليسهل افتراسها، وقد انطلت هذه اللعبة على الإنسان العربي حينا، وانكشفت له حينا آخر فأخذ يتحوط منها، فابتدأت مرحلة أخرى من الفوضى، فبعد بما حققته المدينة الأوروبية من مدنية أو فتح علمي، ابتدأ العربي يناقش فكرة التوفيق بين المدينة التي تضرب الأرض بقوة، وبين الخوف على الذات التي قد تستلب بفعل الاحتكاك، وكان أن دعا حينا بدعوة التغرب، ودعا حينا آخـــر إلى التمسك بقيم التراث والحفاظ عليها، وأحيانا كان يوفق بين الاتجاهين.

من هنا نرى أن تجربة الشاعر العربي مع المدينة تتكون من معقد ثقافي اجتماعي كبير، أو معاناة شديدة عمقت تجربته أساسا، وهذا ما يؤكده الدكتور مناف منصور حيث يرى أن "التجربة المعاصرة لم تقتصر على معاناة الجماعة الغربية لها، بل أضافت إليها، أيضا، وعلى مستوى متـــواز،

(1) الإنسان وعالم المدينة/40.

معاناتها الخاصة"[1].

لابد من الإشارة إلى أن الشعراء العرب قد حاكوا الشعراء الغربيين في تناولهم لهذا الموضوع وكان هناك تأثير واضح عليهم من قبل هؤلاء الشعراء، إلا أن موقف كل من الفريقين مختلف من حيث مفردات هذا الموضوع، فلم "يتحدث شعرنا العربي المعاصر عن ظروف حياة الملايين من عمال الصناعة والخدمات في المدن مثلما تحدث عنها ديكنز في انكلترا، أو هاوبتمان في المانيا، أو غوركي في روسيا، أو أميل زولا في فرنسا"[2] مما يعني أن تعامل الشاعر العربي مع المدينة كان تجريدا لها وتشخيصا لمكوناتها وبنيتها ، أي أن الشاعر يتعامل مع المدينة بعالمها الأوسع، فضاء اجتماعي وثقافي، قبل أن تكون مكانا جامدا، بمعنى أنه يتعامل معها على أنها "فكرة مجردة" وليس مكانا فيزيقيا، فالمدينة هنا كيان قد (تشخصن) بمن سكن فيه، انه تجريد يحل الفكرة مكان الشكل، والإنسان مكان الأبعاد، ويضفي عليها الشاعر مواصفات الإنسان.

وتتحدد مواقف المبدعين تجاه المدينة، ما بين عاشق للمكان وما بين ناقم عليه، بما يشتمله المكان عند الأول على حيوات جميلة وممتعة، وعلى ما يعنيه تذكر المكان لمآسي دارت على أرضه عند الثاني، فالموقف الحيادي تجاه المكان أمر غير متحقق إلا في الوصف الجغرافي لتحديد أبعاد المكان بعيدا عن انزياحاته الوظيفية فـ " ليس ممكنا تصور إنسان محايد حيال المكان، فهو إما يحبه، وإما أن يعاديه، أو أن يقف منه بين بين " وليس هذا الـ "بين بين "[3] هو حياد ولكن اندماج موقفين تجاه المكان الواحد، فكما للمكان آلامه ومآسيه فإن له أفراحه وروعته. وقد يجتمع الموقفان في المكان الواحد، من خلال الوقوف عند المساحات المظلمة حينا والمساحات المضيئة حينا آخر، إلا أن الغالب هو بقاء وديمومة الأثر السلبي الذي يحدثه المكان في الشخصية، فالآلام تنسخ صفحات السعادة وتفك مفاصلها

المكان إذا موضوع يتشكل وفق وعي الشعب الذي قد يضخم فيه جوانب ويهمل أخرى بما يتناسب مع غايته من هذا الحديث فالمكان عنصر سردي يتوجه لخدمة الوظيفة الأساسية في النص الأدبي. وليس له فاعلية لازمة معه ولكنها فاعلية وتأثير يوجده المبدع ويستجمع معه المكونات السردية لبناء نصه.

---

(1) الإنسان وعالم المدينة /40.

(2) م.ن/15.

(3) جمالية المكان الدمشقي، شوقي بغدادي، عمان، أمانة عمان الكبرى، ع33، 6/1988.

فالمكان إذا "لا يظهر إلا من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه، أو تخترقه وليس لديه استقلال إزاء الشخص الذي يندرج فيه"[1] من هنا يكتسب المكان ملامحه ويؤدي وظائفه.

ثانيا : الوعي بعالم المدينة

1)المدينة وتقاطع الرؤيا

انطلاقا من بديهية تعدد المواقف تجاه المكان الواحد، نصل إلى صورة ذات وجهين عند كل من نزار وأدونيس، إذ تمثل مدينة دمشق مكانا مهما في وعي كل منهما، وكلاهما ينتمي إلى هـذا المكان وله صلة وثيقة به رغم الاختلاف بينهما، فنزار من عائلة قديمة السكن في دمشق أهل دمشق أبا عن جد، أما أدونيس فترجع جذوره إلى القرية أولا ثم تكون له دمشق موطنا آخر، ولكل مـن هذين الشاعرين موقف ينبثق من ذاته ومزاجه فضلا عن فكره وقيمه إذ "أن المكان يكتسب هوية من هوية الإنسان الذي يعيش فيه، تماما كما يؤثر على هذا الإنسان ويكسبه هوية خاصة"[2] فأول ما يلفت النظر هو أن دمشق لم تكن وطنا أصيلا لأدونيس في الوقت الذي كانت كذلك لنزار، مما يعني أن قوة الارتباط بالمكان مختلفة ومحددة ابتداء، فهذه المدينة احتضنت نزار كفضـاء واسـع لطفولته وتعليمه الأولى وما تزال عنده هي ام الدنيا والتي لم يستطع الهروب منها فهي تعيش معه في حله وترحاله وفي يومه ويقظته. فـ"الذين سكنوا دمشق وتغلغلوا في حاراتها وزواريـها الضـيقة يعرفون كيف تفتح لهم الجنة ذراعيها من حيث لا ينتظرون"[3].   هذه المدينة المليئة بتاريخ حافل وحضاري مشرق يوما ما، كانت عند نزار لا تعدلها مدينة أخرى. وعلى الرغم من أن هذه المدينة لها هذا التاريخ فإنها لا تعني شيئا عند الساكن فيها ما لم تكن متمثلة للمقومات التي يبتغيها الإنسان الحاضر، دمشق عند أدونيس مسلوبة الحقوق لم تكن يوما لتعني له شيئا مادامت تقف عدوا وعائقا له. إن الصورة التي يصفها أدونيس عن دمشق هي صورة لا جزيئات فيها، فأي زاوية منها كفيلة بإعطائك مجمل الصورة كلها فهي قطعة واحدة في الوقت الذي كانت فيه دمشق عند نزار متنوعة كصور في كتاب، إن آلمت واحدة فأخرى تسر، وهذا التنوع هو الذي اكسـب وصـف نـزار موضوعية حيث لم يكن ينظر من زاوية واحدة مغفلا كل حسنات وجماليات المكان. فهـو عنـدما

---

(1) بنية الشكل الروائي/32.

(2) دلالة المكان في مدح الملح لعبد الرحمن منيف، محمد شوابكة، أبحاث اليرموك، منشورات اليرمـوك، الأردن ع2، 17/1991.

(3) قصتي مع الشعر/32.

يتحدث عنها لا يبخسها حقها، بل يصفها كما هي، بكل تضاداها "كانت دمشق قانعة بـآلاف الأشياء التي ورثتها، قانعة ببراءها وعذريتها ونقائها، بمزاراها وأولياها، قانعة بأمثالها الشعبية ومفاهيمها وسماوراها وقانعة بمنابرها وخطبائها وشعرها وشعرائها"[1].

ولعل يختلف عن أدونيس في تجاوز ما أحدثته هذه المدينة من جروح في نفسه إلا أن تجربة أدونيس مع دمشق كانت اشد وآلم، فقد تعرض للعنف المادي بخلاف نزار الذي لم تكن جروحه في المدينة تتعدى النقد الشديد "ضربتني دمشق بالحجارة والبندورة والبيض الفاسد، حين نشرت عام 1954 قصيدتي (خبز وحشيش وقمر)" [2].

إنه من الواضح أن تغافل نزار لمعركته مع المدينة بمن يمثلها، كان بسبب حبه لهذا المكان، ولأن هذا المكان قد احتوى في بعض زواياه حياة هانئة وطفولة رائعة. فالمساحات التي أضاءت له ذاته كانت مكانية خاصة، وما إن خرج إلى العالم المحيط به حتى كسرت قشرته بنية الواقع الاجتماعي آنذاك. فالمكان أثير عنده بما ارتبط بتلك الحياة الأولى. فالمكان عند أدونيس تتساوى أجزاؤه ويغني بعضه عن كله، فهو لا يميز بين حوادثه ولا يصنف أحداثه إلى أحداث سارة وأخرى مؤلمة، فما اكسب المكان صبغته الواحدة التي لا تتلون بتلون أحداثها وشخوصها. في حين نرى أن نزار يتعامل مع المكان موافقا بذلك ذاته وجولاته الشعرية التي يخلق منها الجزئيات عالما متكاملا ولهذا فقد كان المكان عنده صورا مختلفة وكل صورة ينظر إليها من زوايا متعددة، بمعنى أن أدونيس هنا يتعامل مع دمشق على أنها فضاء، في حين يتعامل معها نزار على أنها أمكنة مستقرة كل مكان يمثل جانبا مهما في الفضاء الكلي لهذه المدينة.

فالمكان هنا يتوزع بين موقفين، مكان مألوف، ومكان مقيت ومبعد عن ذات الناظر إليه، كل موقف هو نتيجة وخلاصة للتصور والوعي الذي يحمله الشاعر تجاه هذا المكان مستحضرا بذلك سياقات ذاته، وسياقات المكان الذي كان في الماضي. ويرجع موقف الكره أو الألفة في هذا المكان إلى ما حدث فيه، وما حل فيه من شخصيات. إنها عودة إلى توصيف التجربة الشعرية.

فتجربة نزار محفوفة بالألفة لهذا المكان بما اشتملته من ظروف ملائمة تحبب المكان إليه، في وقت كانت هذه التجربة تعني شيئا آخر لأدونيس، فقد كان داخل المكان في الظاهر إلا أنه يسكن خارجه مرغما على ذلك لا مختارا فيصف الواقع السياسي السائد في دمشق منتصف الخمسينات

---

(1) م.ن /65.

(2) م.ن/39.

لقوله: "لم يكن في دمشق غير النصر وغير أضوائه، وغير التحويم في فضاء من التيه القومي تعذر ولا يزال يتعذر عليّ فهمه"[1] فهو معزول عن هذا (التيه) منفرد يداوي جراحه مهمل ومبعد حتى عن كل مشاركة تشعره بانتمائه إلى هذا المكان ولهذا فإن المكان لم يكن محبوبا عنده، فلقد سلب منه وطنه وسلبت منه وطنيته.

ومن خلال الاستقراء لوصف نزار وأدونيس لمدينة دمشق نجد أن الوصف يتوزع على شكل تقاطبات ثنائية، كما يسميها حسن بحراوي[2]، شكلت مجمل الصور الدمشقية في وعي فنانين عاشا فيها وخاضا تجربة وجودهما فيها. وأول ما يلاحظ هو ثنائية البداية والنهاية، فدمشق هي نقطة بداية ونقطة انتهاء عند نزار قباني، فهو ما إن يخرج عنها حتى يشعر بجاذبية تجره إلى العودة إليها مرة أخرى، فهو مدمن على العيش فيها ويحدثنا نزار كيف انه رغم كل أسفاره ورحلاته، لم تستطع تجربة الرحيل أن تمحو آثار تعلقه بهذا المكان، بل إنها كانت في حقيبة سفره يحملها معه كل حين فيقول "ظللت ذلك الطفل الذي يحمل في حقيبته كل ما في أحواض دمشق من نعناع، وفل وورد بلدي، إلى كل فنادق العالم التي دخلتها حملت معي دمشق، ونمت معها على سرير واحد"[3]. أما دمشق عند أدونيس فهي نقطة بداية ولا نهاية له فيها، فالخروج من دمشق كان انفصالا نهائيا فكل تاريخ حياته معها أصبح يذكره بما يؤلمه، فلم يكن بحاجة إلى العودة إلى مكان كل ما فيه عدو له، ومتربص به، إن دمشق لم تكن في ذاكرته الواعية، بل في لا شعوره، حيث تجثم كتجربة يحثها على الحضور حضور ما يرتبط بها إلى الذاكرة الواعية. مما يعني أن المكان قد يكون دار إقامة دائمة أو مؤقتة فالعودة إلى المكان مرة أخرى يعني أن الانتقال منه كان خروجا متضمنا معنى العودة إليه، في حين أن المكان عندما كان نقطة انطلاق فقط إلى عالم غير محدد وغير مرتبط بالمكان الأول، كان رحيلا ومغادرة نهائية، ولهذا فإن عالم دمشق كان لابد أن ينتهي ولابد من أن تختتم التجربة فيه فكان لأدونيس هذا الخيار في وقت كان يتالق في افقه عالم آخر متمثلا في بيروت. إن هذا الانتقال إلى الفضاء المفتوح يؤكد القيمة الثقافية والفكرية التي ينطلق منها أدونيس. حيث السؤال الدائم والبحث الدؤوب عن موضوع غير منتهي، عن واقع متجدد. يحفز الذات إلى إثبات وجودها الإنساني وتفردها الإبداعي من خلال البحث المستمر الذي لا يعرف توقفا وانتهاء، فما قيمة

---

(1) ها أنت أيها الوقت/31.

(2) يراجع "بنية الشكل الروائي"/2.

(3) قصتي مع الشعر/36- 37.

المكوث في مدينة يراها أدونيس بأنها "تبدو كمثل صندوق هائل ومقفل"[1] وان التاريخ فيها كان مفرغا من أي بعد أنساني ويكاد يتحول إلى آلة لا يعني شيئا في ذاتها ولا قيمة لها إلا بما تهبه للآخرين، بل إن وجوده كان فيها محددا. فقد كان يشعر فيها انه مقود في الوقت الذي كان الأفق الآخر على الجسر- في بيروت- يحدوه لقيادة نفسه بنفسه. ولما يرغب أدونيس في العودة إلى المكان، فإنه لا يعود إليه إلا ضرورة وهذه العودة تكون بوعي وإحساس جديدين فدمشق التي كانت سلطة عنيفة يوما ما لأدونيس يخفت بريقها وتشيخ مما يسوغ له العودة إليها بوعي جديد يقابل الوعي الذي كانت تحمله تجاهه، فلم تكن دمشق في وعي أدونيس إلا مثالا للتعصب والعنف والظلم إزاء ما فعلته هذه السلطة التي تحكمها. فالعودة إلى دمشق عودة إلى موضوع قديم برؤية جديدة تحاول الانتقام لصاحبها.

في الوقت الذي نستشعر فيه أن هذه المدينة كانت ثابتة غير متغيرة عند نزار، فدمشق هي دمشق قبل عشرين عاما وبعد عشرين أخرى. فهو يتذكرها ويمني نفسه بالعودة إليها يوما ليهبها إحساسه الجديد، وتجربته المتنوعة، فهو على خلاف أدونيس يقدم ما عنده وما امتلكه قربانا وهبة لنيل رضاها، في حين نرى أن أدونيس يعود ليأخذ حقه وما سلبته منه، وان كان على هيئة مشاعر وأحاسيس وعندما يعود إليها في السبعينات مدرسا في جامعتها يحاول خلخلة ما توارثته وما زرعته في الجامعة من قيم وممارسات فيبدأ بنقض ما بني فيها، محاولة منه لتخليصها من ثقافتها وهدمها في وقت كانت هي الفاعلة بذلك.

هناك ثنائية أخرى ربما قد اتضحت ضمنيا في الحديث السابق وهي ثنائية الحب والكره المكان.

فمدينة كالتي وصفها نزار لا يمكن إلا أن تكون محبوبة لديه وخلاف الحال مع أدونيس فالموقف يختلف باختلاف الممارسات التي حدثت في هذا المكان وإذا كانت الطفولة الحالمة والهانئة والاستقرار الأسري والثقافي لنزار هي أكثر ما يجذبه إليها وهو يتحدث عن ماضي المكان، فإن تجربة السجن كانت لأدونيس أهم منعطف في حياته، قتل عنده ثقته بنفسه وتركه كتلة من الركام لا حراك فيه، فالموضوع يفرض وجوده في الذاكرة بقوته وتمكنه في الذات واستحواذه على اكبر حيز في تفكير ووعي الإنسان. وهكذا كانت تجربة السجن عند أدونيس

(1) ها أنت أيها الوقت/33.

إن عودة أدونيس إلى دمشق تعني عودة إلى السجن لأن سعة المكان قد صبغت بطابع السجن فغدا الجزء مستوعبا لهذا الكل المكاني، فعودته إليها عودة إلى السجن، وتذكره لها يعني استحضار أجواء السجن الذي يشكل"نقطة انتقال من الخارج إلى الداخل"[1] أي انكفاء وتقهقر من المكان المنفتح/ الواسع/الحر/إلى المكان الغلق/الضيق/المقيد. فاستحضار مكان السجن الكبير هذا يعذب الذات التي جبلت على الحرية. ويزداد هذا الألم عندما يكون السجن لا مبرر له، بل هو ظلم، وقد اجتمع مع الأسى الذي يولده سجن الذات أسى آخر زاد من إرهاق فضاء السجن عليه، حيث سجنت معه "خالدة سعيدة" زميلة أفكاره والتي ستكون شريكة حياته فيما بعد، مما جعل السجن يحدث انفصالا بين الذات ووجودها من جهة وبين الذات وأمالها وعواطفها من جهة أخرى.

ويعمل السجن على إفناء الوجود الظاهري للسجين، ولا يكتفي بذلك وإنما يحاول من خلال إجراءات تهيئة السجن لنزله– إلى "تجريده من خصوصيته التي تميزه عن المجموع وتجاهل هويته بحيث يفقد كل عناصر الاختلاف والتفرد"[2] والتي كانت بحد ذاتها قضية أدونيس ومعركته الثقافية، إثبات الهوية الخاصة التي جاء السجن لسلبها إياه، مما دعاه إلى محاولة بحثها مرة أخرى، والوقوف عندها في بداية البحث عن تجربته وهذا التعجيل بالحديث عنها والإطناب في تحديد ماهيتها يفصح عن مقدار تمكن هذا الموضوع من تفكيره، ولا يتوقف أدونيس كثيرا عن تفصيلات سجنه، ومكان إقامته فيه وإنما يشير إلى ذلك إشارة عابرة، ولعله ترك للقارئ معرفة كل التفصيلات والإجراءات التي تحدث لسجين سياسي. ولكنه يرى ضرورة الدفاع عن نفسه، والطعن في موقف الآخر المتسلط عليه "وطنيا"[3] و"باسم الوطن" كنت مسلوبا: لم يكن لي حق التفكير بالوطن، أو العمل فيه، لذلك لم يكن لي حق التفكير من اجله، أو حق العمل في سبيله، أقصى ما كان يقبل من أمثالي أن يخرط خيطا في نسيج ما أو حصاة في جدار ما، ولست من ذلك ولا من هذا الشيء، هكذا لم يكن يحق لي أن أكون "وطنيا"، ورغم ما يراه بعض الدارسين إلى أن الشعور بالعزلة لا نجده لدى فئة السجناء السياسيين "لأن هؤلاء يكونون في العادة من الوعي وصلابة الإرادة بحيث يحولون فترة إقامتهم في السجن إلى فرصة للاتصال والاحتكاك واستكمال التجربة

(1) بنية الشكل الروائي/55.

(2) م.ن/56.

(3) بنية الشكل الروائي/31.

النضالية"[1]. إلا أن أدونيس قد خرج منهارا من هذا المكان إذ لم يكن بعد خروجه سوى "مجموعة (متناقضة) من الأنقاض"[2]، والحقيقة أن لا اختلاف بين ما يفترض أن يكون عليه السجين السياسي وبين حالة أدونيس، ولعل هذا الالتباس يزول بأمرين، الأول هو أن تجربته لم تكن تجربة عميقة، أي لم يكن قد صلب عوده بعد، فإذا كان قد خرج سنة 1956 وقد أمضى سنة في السجن فإن عمره آنذاك وقت دخوله إليه لا يتجاوز الخامسة والعشرين، ففي بداية انفتاحه على الحياة يصدم بعودة إلى الأرض وظلمتها والأمر الثاني هو ما يبرره أدونيس نفسه من أن سجنه كان ظلما "وقد أمضيت فيه حوالي السنة، دون تهمة ومن دون محاكمة"[3] ولهذا فقد كان وقت خروجه مسكونا بمشاعر اليأس "إنني لست أكثر من ركام: كنت منكسرا فانيا، شبه يائس"[4].

إن رؤية أدونيس لدمشق محكومة بواقع ثقافي ماض، وبتجربة حياتية في هذا الواقع ما تزال حاضرة متيقظة ولهذا فإن تصوراته لدمشق لم تخرج عن الأفكار التي أمدته بها هذه التجربة التي كانت تجربة ذاتية مع الآخر الذي يحاصر الذات، وثقافية تحاول محاصرة الثقافة الأخرى التي يمثلها هذا الجيل، متحدثا عنه أدونيس. وتنوع مفردات التجربة تتشكل صورة العالم المحيط بالذات في الوعي أولا ومن ثم نقلا إلى الحيز الإبداعي. فـ "الإنسان يكون نظرته الخاصة والذاتية عن العالم، وعن محتواه بناء على تجربته الشخصية وتتضمن هذه النظرة نواحي معرفية ووجدانية لتجاربه"[5] ومن خلال للوحدة الوصفية للمكان عند أدونيس في مقابل التنوع والتعدد في وصف نزار للمكان ذاته، يتبين أن هناك سببا مهما في إغفال التفاصيل عند الأول والإطناب فيها عند الآخر، فالذي وقفنا عليه وأكدته نصوص نزار قباني هو رغبته في استعادة المكان. ومحاولة العيش فيه مرة أخرى لما فيه من امتيازات تتحقق للذات المتمكنة، ولعل عاملا مهما آخر كان يقف وراء ذلك تمثل في الخوف على المكان من الاندراس والفناء المادي فيعاود المبدع الحديث عنه كنوع من المذاكرة والحفظ لمعالمه في الوعي، فإذا ما غابت المعالم المادية، فإن هذا المكان لا يغيب في العالم الداخلي

---

(1) بنية الشكل الروائي /62.

(2) م.ن/31.

(3) م.ن/30.

(4) م.ن/30.

(5) المعارف البشرية استعداد فطري ام تعلم، د.فاطمة خليفة عمر، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية ع18، 103/1989.

للمبدع، وهذه المعالم المعنوية تكون بديلا عن المعالم المادية في أنها تحقق مبتغاه كما لو كانت حاضرة واقعة وبهذا نفهم أدونيس، فهو يريد نسيان هذا المكان وتكبيله بقيود وعيه الباحث والمتطلع إلى الأفق المنتظر قدومه، فالمكان هذا بسياقاته المختلفة يعيق انطلاقته ويكبل قدميه عن العدو السريع إلى العالم الجديد، فمحاولة أدونيس الأولى هو نسيان المكان أولا وقطع كل ذكرى تعوق سيره، وإذا ما كانت قوة هذا المكان اكبر من قدرته على النسيان فإن أدونيس ينظر إليه نظرة تنزع كل صلة به من خلال هجاء المكان من دون أن نغفل الأسباب الأولى لموقفه هذا والتي كانت في معظمها لأسباب لا علاقة لها بالثقافة والإبداع الأدبي، مما يعني أن روح التذمر من المدينة كانت إلى حد كبير ردود فعل سياسية واجتماعية ضد ما ترمز إليه المدينة على هذه المستويات"[1] وهذا التذكر يعود بالذات إلى ديمومة التفكير في المدينة ويفرض على المبدع موقفا تجاهه، فالموقف الذي تثيره ذكرى المكان عند نزار كان موقفا يتسم بالحب والألفة والرغبة في الإبقاء والمحافظة على المكان، فليس ثم مكان أجمل وأبهى منه، في الوقت الذي يثير المكان عند أدونيس رغبة في فكرة القيام باستبدال مكاني للمكان السابق فيحدث نفسه بهدم هذا المكان لأن هناك بديلا أفضل منه وتكون حينئذ ذكرى المكان السابق علامة على تجاوزه. فالذكرى هنا تخلق له صراعا وتوتر لابد من تجاوزه والتفوق عليه "وهكذا تصبح المدينة عند أدونيس رمزا للتغيير ومنفذا للخلاص"[2] واستبدال المكان بآخر ليس إلا شكلا من أشكال تطور الوعي وتبدل مواقفه تجاه الموضوعات، وأدونيس إنما رفض المكان لأن وعيه هو الرافض لما هو ماثل فيه من أعراف وسياقات سياسية واجتماعية وثقافية. فالمكان ليس مرفوضا أو مقبولا لذاته فليس هذان الموقفان إلا مظهر خارجي للرفض الداخلي الذي تمثل الذات طرفه الأول ويمثل السياق الماثل في المكان الطرف الآخر، والمكان هو ساحة الصراع، ووجودنا مقيد به "فنحن لا نخضع إلا في المكان، لفكره وسلطته ولا نتحرر إلا فيه و به، من فكره ومن سلطته، نحن لا نستبدل مكانا بمكان آخر إذن، وإنما وعيا بوعي آخر"[3].

2) المدينة وتنوع الرؤيا :

في مقابل هذين الرؤيتين المتناقضتين للمكان الواحد- بيروت- ولكنهما رؤيتان متغايرتان،

---

(1) في حداثة النص الشعري/165.

(2) الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر/28.

(3) كتابة المكان بعيدا عنه، خليل النعيمي، بغداد ع2، 41/1998.

تكشف كل واحدة منها عن التركيبة الذاتية للمبدع بمكوناتها المختلفة نفسية واجتماعية وثقافية.

تجدر الإشارة إلى أن مدينة بيروت قد ظللت كلا الشاعرين أدونيس ونزار قباني بفضائها لسنوات عدة، حتى أنها كانت لأدونيس موطنا بديلا عن موطنه.

فبيروت تتجاذبها رؤيتان:

الأولى: كانت فيه بيروت تمثل موطنا جماليا اكسب الشاعر تجربة شعورية أضفت على شعره لمساتها وطبيعة بيئتها وأناسها وثقافتها، وكل ذلك أحس به نزار قباني معتبرا ذاته جزءا من عالمها المكاني "كنت أحس أنني أنتمي تلقائيا إلى العائلة الشعرية اللبنانية"[1].

وقد ارتبط نزار ببيروت التي هي صورة لبنان بأكمله بسببين الأول هو اطلاعه على شعر اللبنانيين الذين كانوا يمثلون مذاهب متقاربة. فقد كان فيهم المذهب الرومانتيكي والرمزي، واللذان يعنيان بموضوع الجمال والطبيعة عناية خاصة، إن انتماء نزار لهذه العائلة، كان بسبب كون شعراء هذا المكان أساتذته الأول، يقول موضحا عن أثرهم فيه "عندما صارت الكلمة قدري في أوائل الأربعينات كنت اقرأ بانبهار أعمال الشعراء اللبنانية كبشارة الخوري وأمين نخلة وإلياس شبكة ويوسف غصوب وصلاح لبكي وسعيد عقل وميشال طراد، واجد في حروفهم رائحة طازجة لا عهد لي بها من قبل"[2]، والسبب الثاني جمال الطبيعة اللبنانية والتي تقترب من دمشق، إذ تمثل بيروت بالنسبة لنزار موطنا جماليا في طبيعته فيتأثر به ويؤثر فيه. فمن خلال الإقامة الطويلة التي ابتدأت عام 1966 أصبح لبنان وطنا له ولشعره فعاش بها مواطنا لابد من معرفته به، فاطلع على لبنان بكل ما فيه ومعه كامرته الذهنية التي تلتقط كل شيء، يقول عن توزع ذاته على لبنان بأكمله "صوتي مبعثر على كل الترابات اللبنانية، فما من قرية لبنانية معلقة على رأس جبل أو مستقلة، على ذراع البحر إلا وحفرت منها بعضا من حروفي، فمن بيروت إلى جونية إلى طرابلس إلى صبرا إلى زحلة إلى بعلبك إلى النبطية إلى بحمدون إلى برمانة إلى زاغرته، كنت انتقل كشعراء التروبادور، حاملا قيثارتي وأوراقي"[3].

ويكشف هذا النص الذي يحدد معالم لبنان عن مدى معرفته به والعيش في كنفه مما ساعده على الانسجام معه ولعل هذا الانسجام مع لبنان إنما كان بأحد أمرين، الأول ميولاته الشعرية التي

---

(1) قصتي مع الشعر/117.

(2) م.ن/116-117.

(3) قصتي مع الشعر /115.

كانت تقترب من شعراء لبنان ذوي المذهب الرومنطيقي، والثاني هو اقتراب لبنان ببلده الأصل الذي تمتد في جذوره حضارة واحدة قامت في بلاد الشام. فضلا عن طبيعته التي تشابه بلده، فهو لم يبتعد كثيرا عن موطنه بل إنه أضاف إلى معالم مكانه الأول تجربته مع المكان الجديد.

فالتغير الذي أحدثه المكان الجديد في ذاته لم يكن سوى امتداد لعالمه الأول وهذا ما جعله مرتبطا بلبنان ارتباطا عميقا وليس طارئا، فالانتقال إلى لبنان كان تنقلا داخل المحيط الواحد فيكون حينئذ لبنان مكانا آخر يشكل مع المكان الأول فضاء أليفا يعمق إحساس نزار بالانتماء إليه وطلب المكوث به، فالأمكنة لا تتصادم عند نزار، بل يكمل أحدهما الآخر.

وإذا كان موقف أدونيس تجاه دمشق قد اتضح خلال صدامه مع البنية التي تحكم المدينة فإنه كان أول عمل يقوم به بعد مغادرة المكان المغلق– دمشق– هو الخروج عن دائرته والبحث عن أي مكان يكون مناقضا لمكانه الأول.

فبيروت لم تكن لأدونيس مكانا مناقضا للأول وبديلا عنه، كما أن بيروت لم تحقق له استقرارا، وذلك لأنها لم تكن دار قرار في الوقت الذي قدم إليها أدونيس 1957 فقد "كانت بيروت أكثر من مختبر، كانت المرصد كذلك: تضع الخريطة العربية في حضن تململاتها وفي وهج توقعاتها وتتشرف، فيما تتحرك وتحرك زلزلة ما لكنها هي التي زلزلت"[1] وقد لاءم هذا المكان طبيعة أدونيس وميولاته نحو البحث عن عالمه الأثير ولهذا فقد كانت بيروت موضع السؤال والبحث، هل يمكن أن تكون بيروت هي المكان الذي يطيب له القرار فيه؟ إن أدونيس لا يكف عن البحث، والمكان ما إن ينتهي حتى ينغلق عليه، فيسجن فيه مرة أخرى، ولهذا فإن المكان الذي يبحث عنه هو اللامكان، والمدينة التي يريدها هي مدينة حلمية لا يمكن الوصول إليها، فهي عالم منفتح على عوالم لا نهائية، من هنا اكتسبت بيروت مكانتها في نفس أدونيس،فهي كتلة من المتناقضات، مما يعينه على التفرد بعالمه الثقافي والأدبي وبقدمه للآخرين بين هذه الفوضى. والثنائية التي يزن بها أدونيس دمشق وبيروت ليست ثنائية البداية والنهاية أو الانغلاق والانفتاح فهو يرتاح بالمكان البديل إلى عالم لا نهاية له، فالذي يريده أدونيس هو تشكل لا نهائي للموضوع فالصورة النهائية للمكان هي سجن جديد له، ولهذا فإن بيروت بما حملته من تناقضات كانت منفذا لإضفاء ما يريده ويحلم به، هذا لا يعني أن المكان ذاته كان هو نفسه في واقعه ووعيه، فهو خارج من مكان

---

(1) ها أنت إليها الوقت/23.

سجن فيه إلى مكان لا يدري وجهته ومنتهاه ولكنه بعد الشرود في شوارعها رآها ممكنة العيش ولو حين. "قبل أن التقي يوسف الخال تعرفت على بيروت شارعا شارعا، من الجهات كلها خصوصا من جهة البحر"[1] ومن الطبيعي أن يكون حاله هذا في مكان مغتربا فيه ويائسا من كل ما حوله. ومن خلال المقارنة التي يعقدها بين دمشق وبيروت تتأكد هذه الثنائيات في المكان من حيث الانفتاح والانغلاق والحياة والموت فبيروت مدينة البداية للدخول إلى عالمها وإلى العالم الآخر من خلالها،فهي منفتحة على العالم بما هيأته لها جغرافيا مكانها على البحر وكونها حملت في تاريخها حضارة الفينيقيين اللذين كانوا يملكون سفنا وموانئ تفتح لهم عالم آخر وتتفتح على العالم، هذا من حيث التاريخ القديم، ولكونها من المدن التي استقلت وتقبلت الحضور الثقافي الأجنبي قبل غيرها من البلدان العربية "بيروت منذ لامست قدماي ترابها وبدأت اشرد في شوارعها شعرت إنها مدينة أخرى ليست مدينة النهايات، كمثل دمشق وإنما هي مدينة البدايات وليست مدينة (اليقين) بل مدينة (البحث) وهي لذلك ليست بناء اكتمل وعليك أن تدخل إليه كما هو وان تعيش فيه كما هو، وإنما هي على العكس مشروع مفتوح لا يكتمل، شعرت أن بيروت كمثل الحب: بداية دائمة وأنها كمثل الشعر يعاد إبداعها باستمرار"[2]. فتتماهى بيروت مع ذاته من خلال المنجز الإبداعي. فتغدو المدينة موضوعا، أو مكانا تتجدد فيه الحياة كلما شارفت على الانتهاء.

إن الثبات قتل للأشياء والأمكنة والأفكار– على ما يقول– ولهذا كانت دمشق مقتولة لأن كل شيء فيها ثابت ومستقر. فاليقين الذي وصمت به حالة ثبات على شيء ما، تنافي الحركة التي تعني الحياة. من هنا كانت دمشق منغلقة على هذا اليقين (ثقافيا، دينيا، سياسيا) فقد كانت دمشق تعيش في قفص من الألفاظ وفيما كانت بيروت على العكس في ما يمكن أن ادعوه غبار الحركة"[3].

وبهذا التحول الدائم اكتسبت بيروت مكانها عند أدونيس و "فيما كانت دمشق تبدو كمثل صندوق هائل ومقفل، كانت بيروت تبدو أفقا وفضاء هكذا كان شعوري أنني أخرج مما يقيد إلى ما يطلق"[4]. وإذا كان أدونيس مسكونا بهاجس البحث، فإن بيروت قد سكنت بما سكن

---

(1) ها أنت إليها الوقت./36.

(2) م.ن /31-32.

(3) ها أنت أيها الوقت/ 33.

(4) م.ن/33.

فيه، مطبوعة بطابعه ومندمجة في وعيه فالبحث قد تجاوز الشخص إلى الأمكنة فصارت تبحث هي كذلك عن أشياء غير مكتشفة، بل يصل الأمر إلى حد الانفصال عن التاريخ الذي لا يمكن تجاهله وإغفاله، كانت "بيروت منظورا إليها من داخل عالما يفرغ من التاريخ الذي نشأت فيه أو أنشأها، وتتحفز في اتجاه تاريخ آخر لا تكون مكتوبة بل تكتبه هي نفسها، كان "القديم"، نهرا يجري في واد اسمه الجفاف"[1]. فقد كانت بيروت تعاني انشطارا في ذاتها بين التاريخ الذي كتب لها أن تنسب إليه- التاريخ العربي الإسلامي والذي كان متمثلا بالوجود العثماني وسيطرته وبين تطلعاتها إلى الاستقلال عن هذا الوجود بما سوغه لها الاختلاف الديني أو العرقي. وقد أفصح أدونيس عن هذا الانشطار عندما رأى أن بيروت كانت "نقطة لقاء بين الرغبة في الخروج من الثقافة العربية (النظامية) الأيديولوجية، والرغبة في الإفصاح عن المكبوت الثقافي- رمز الحرية والتحرر"[2]

من معرفة بيروت بطبيعتها هذه، يتحقق لأدونيس قطب الثنائية الثاني ففي البداية كانت مكانا مجردا غير معروف ومحايدا، ولكنه عندما وجد فيه ما يحقق رغباته وتصوراته أصبح مكانا يقترب من الموطن بشكل كبير وهذا ما جعله يحن إلى المكان ويألفه:

من مكان مكروه ← مكان محايد في الواقع، زمن الأحداث.

من مكان مكروه ← مكان محبوب، زمن كتابة النص.

لقد كانت بيروت "المدينة التي تسيطر على الناس ولا يسيطر عليها أحد، لكنها لا تتحكم بالناس وتسمح لكل إنسان أن يتحكم بها، مدينة غريبة فريدة يسيء ناس إليها ولا تسيء إلى أحد"[3]. بمعنى أن بيروت كانت كافية مستكفية ترقب الناس وهم يتناقضون فيها، ولا تبالي على أحد، وهي تنظر إليهم من علو مكانها وثقتها بتاريخها. إنها تجمع مع عمقها الحضاري استشرافها للمستقبل. وهي فوق كل ذلك أمّ تتبنى كل من يأوي إليها، مما يدعونا إلى السؤال فحسب، هل افتقدت بيروت أبناءها حتى تبحث عن أبناء جدد؟

3) المكان، وجها الاقتراب والابتعاد:

لا يمكن الوصول إلى صورة موضوعية وواقعية للمكان مما تتم معايشة الفرد له فالوصف المتخيل يخلق إيهاما للقارئ ويطعن في حيادته في الوصف، كما أنه لا يمكن الثقة به، وكما قيل

---

(1) ها أنت أيها الوقت /33

(2) م.ن/124.

(3) ها أنت أيها الوقت، ع135، 9/1992.

"ليس من سمع كمن عاين" وقد اتضحت هذه الفكرة من خلال وصف نزار قباني للأمكنة التي عاش فيها ومن خلال أدونيس عندما وقف على جزيئات المكان الثقافي في بيروت. ومن يتحدث عن المدن لا يسعه إغفال القاهرة التي تعد من أقدم المدن العربية الإسلامية والتي لها وجود فاعل في مناحي الحياة المختلفة، ففي التاريخ نجد كتبا تتحدث عن أعلامها وقدم ثقافتها التي تمتد مستوعبة حضارات مختلفة على أرضها. وقد كان لها شان كبير في حركة التأليف والطباعة يضاف إلى ذلك كونها مركز وجود عمالقة الشعر في العصر الحديث فضلا عن التجمعات الأدبية والتيارات الثقافية وأعلامها، مما يعني أنه لا ينكر أحد فضلها وفضل شعرائها الذين تتلمذ على أشعارهم جمهور كبير من الشعراء.

والقاهرة تتوزع على موقفين متضادين عند نزار قباني وأدونيس إنها تشهد صورة تناقض نفسها بين وعيين ينطلق كل منهما من مقدمات وتصورات، قد ترتبط بأسباب فنية عند شاعر، إلا أنها قد لا ترتبط بتلك الأسباب عند آخر، بل يحكم هذه النظرة أسباب تبتعد عن الفن وتدخل حيز الأيديولوجية الضيقة.

يقول نزار عنها "كانت القاهرة في الأربعينات زهرة المدائن وعاصمة لعواصم العربية وكانت بستانا للفكر والفن عز نظيره"(1). في وقت كانت القاهرة هي أول خروج على المكان الأول بالنسبة لنزار فهي تدهشه بدهشة العالم الجديد الذي يخلقه اختلاف البيئة أولا واختلاف الإحساس الذي يرى فيه نزار هذه المدينة ثانيا. أما قاهرة أدونيس، فإنها رمز للثبات الذي يمقته أدونيس دوما. فقد "كانت القاهرة طول القرن التاسع عشر والنصف الثاني من القرن العشرين، المركز الأول لما يمكن أن نسميه "صراع المعاني" في الثقافة العربية"(2). إن الصراع يتولد منه حركة تنافي الثبات إلا أن هذا الصراع محدود بحدود تأكيد الهوية الخاصة مما جعل حركته تدور في فراغ من الألفاظ فلم يكن صراعا لتأكيد الذات قبالة الآخر الذي يقف وراء الحدود. إن التحول الذي يرمي إليه أدونيس هو التحول عن البنى السابقة إلى بنى جديدة تمثل موقفا جديدا، ولا قيمة لهذا الصراع إذن مادام يمثل في حقيقته تحملا وتكلفا في صناعة الأفكار داخل الذات الواحدة. ولهذا فإن أدونيس لا يقيم لهذا الصراع وزنا لأنه لم يكن يسعى للتحرر من الذات السابقة. "غير أن صراع المعاني في القاهرة كان يأخذ طابع التحرر من الآخر، غير العربي لمزيد من توضيح الهوية

---

(1) قصتي مع الشعر/104.

(2) ها أنت أيها الوقت/9

وتوكيد الاختلاف، النبرة "المصرية" نفسها التي كان يأخذها في دوائر معينة كانت "مصرية" بلغة عربية وثقافية عربية، فلم تكن "المصرية" إلا تنوعا ثقافيا بخصوصية معينة داخل الوحدة الثقافية العربية"[1] إن هذا التحرر يحجب الثقافة من الدخول إلى فضاء العالمية لبقائه خارج الإبداع الإنساني واكتفائه بحدوده المحلية، من هذا المنطلق لم تكن القاهرة مدينة لها قيمة عند أدونيس فهي مبدئيا ترفض الانفكاك عن ذاتها والدخول إلى العالم الآخر، الأمر الذي يعده أدونيس خروجا عن دائرة العالمية التي يسعى لتأكيدها في تنظيراته النقدية والثقافية وأعماله الإبداعية.

إن جوهر الاختلاف وفق أدونيس عندما يكون انشطارا في الذات لا مواجهة بين الذات والآخر، من هنا تكتسب الهوية عنده معنى جديدا فـ"الهوية التي هي قوام الإنسان، ذاتا وإبداعا، ليست في مجرد اختلافه عن الآخر، وإنما في حركية اختلافه، داخل ذاته، بين ما هو وما يكون، الهوية في الحالة الأولى انفصال وانكفاء وفي الحالة الثانية اتصال وتوثب"[2] فالقاهرة منفصلة عن العالم ومنكفئة على ذاتها– عنده– ومن ثمّ فهي لا تستوقفه وإذا ما استوقفته فإنها تقترن عنده بعالم قد تجاوزه إلى عوالم جديدة. القاهرة انفصلت عن أدونيس بما هي عليه، ولكنه هو الذي أحدث هذا الانفصال.

لم يتعرف أدونيس على القاهرة كما أنه لم يذكر انه زارها مما يعني ذلك أن انفصالا عنها قد حصل، ولم يشر أدونيس إلى ما كانت تتمتع به القاهرة من واقع ثقافي وشعري في آن واحد، أدونيس ينظر إلى القاهرة من الخارج ومن صفاتها التي برزت في العالم الأدبي. إن الوصف المكاني للقاهرة لم يكن موضوعيا، كما أنه لم يكن مجردا من النوازع التي تشغل أدونيس. فما هي حقيقة القاهرة كما في لا شعور أدونيس؟

بدءا يمكن القول إن نتاج عصر النهضة القادم في معظمه من القاهرة لم يلفت نظر أدونيس لاختلاف المعايير التي يقوم عليها موقفه وتلك التي يعتمد عليها نتاج عصر النهضة.

وقد تبين لنا فيما سبق أن موقفه من هذا الشعر قد اختلط بأسباب أيديولوجية تحكمها انتماءات أدونيس السياسية. وقد صرح بذلك فهو لم يطلع على هذا النتاج إلا في السبعينات أي بعد ما يقرب أربعين سنة. وكانت هذه الأسباب تتمثل في أن القاهرة كانت مصدر الهجوم عليه وعلى انتمائه وكانت دمشق هي دائرة التنفيذ لما تقرره القاهرة، وأدونيس قد سجن وطورد في

---

(1) م.ن/9.

(2) م.ن/20.

سوريا من قبل القوات الموالية لعبد الناصر، والتي كانت تميل إلى الوحدة مع مصر، خاصة عندما "وافق البرلمان السوري بالإجماع على الاتحاد مع الجمهورية المصرية ليكونا الجمهورية العربية المتحدة"[1] وذلك في الأول من شباط عام 1958 بتنازل شكري القوتلي الرئاسة لجمال عبد الناصر، فعلى الرغم مما أصاب نزار من سهام النقد بعد نشره هوامش على دفتر النكسة والذي قال عنه، "بتحريض وإيحاء من بعض (الزملاء) الذين كانوا على غير استعداد لاتساع قاعدتي الشعبية في مصر. فرأوا أن أفضل طريقة لإيقاف مدي الشعري وقطع جسوري مع شعب مصر هي استعداء السلطة علي"[2] على الرغم من ذلك فإنه بقي وفيا لها محتفظا بعميق المحبة التي يكنها للأرض والناس البسطاء ولرئيسها- فيما بعد- الذي كان له فضل فك الحصار المفروض عليه في مصر والذي أمر بإلغاء "كل التدابير التي قد تكون اتخذت خطأ بحق الشاعر ومؤلفاته"[3].

فلا يمكن إغفال هذا العامل في تفسير الموقف من الثقافة والأدب المصريين، إن وصف القاهرة قدمه أدونيس من خلال رؤية مسبقة وتصور عام لهذا المكان، رغم أنه يعالج الثقافة والأدب في هذا العصر معالجة تفصيلية في "الثابت المتحول/ صدمة الحداثة". فما زال أدونيس إذن تحكمه مواقفه ومزاجه في هذا الوصف.

ويصف نزار قباني القاهرة بعدما يعيش فيها ويترف على معالمها، ويدخل عالمها الثقافي فالقاهرة كانت أول محطة توقف عندها نزار، وللقاء الأول مع المكان حلاوة ومذاق خاص- إذا تجرد القادم إليه من أحكامه المسبقة- ولعل تجرد نزار من كل أحكام مسبقة ورغبته في أن يفيد من كل تجربة، أيا كان نوعها- على خلاف أدونيس- ادخله إلى العالم الجديد، بوعي وإحساس جديدين، يترك كل ما سمع إلى ما يرى ويبصر، ولهذا كانت القاهرة- بمكانتها ومعالمها ورجالاتها- قد استوعبته ورغبته في الولوج إلى عالمها، إن نزار يبحث عن الجمال، ينظر إلى المستقبل وينتظر من الأفق القادم أن يرفد تجربته. لذا فقد كان تأثير هذا المكان على نزار يتمثل في تعميق إحساسه الجمالي الذي كان بدوره قد ترك آثاره ولمساته على شعره "القاهرة على فصل الربيع على الشجر وبصمات يديها ترى واضحة على مجموعتي الثانية (طفولة نهد) المطبوعة في القاهرة عام 1948"[4].

---

(1) ها أنت أيها الوقت /1401.

(2) قصتي مع الشعر/236.

(3) م.ن /103.

(4)م.ن/103.

فقد كانت القاهرة قد احتضنت شعره، مما ولد إحساسا بالألفة ورغبة في رد الجميل إليها، فكان أثرها الأول على ذاته الشعرية، ولكن القاهرة بأعلامها في تلك الفترة (1945- 1948) لم تكن لتحجب عن أحد، فقد شهدت في تلك الفترة عمالقة في الأدب والفن عموما، مما أتاح له صحبة هؤلاء والقرب منهم ولا يخفى ما للصحبة من فوائد، تعود للشخص، خاصة إذا كانت هذه الصحبة تجمع معه أعلاما مثل توفيق الحكيم والمازني وغيرهم، ويقر بهذا الأثر لهؤلاء، ويرى أن لهذه الصحبة خصوصية يسرت له "وقد أسعدني أن ادخل الوسط الأدبي والفني والصحفي من اعرض أبوابه، واعرف صفوة أعلامه، كالأستاذ توفيق الحكيم والأستاذ إبراهيم عبد القادر المازني والموسيقار محمد عبد الوهاب والشاعر كمال الشناوي والشاعر إبراهيم ناجي والشاعر احمد رامي والأستاذ محمد حسنين هيكل والناقد المرحوم الأستاذ أنور المعداوي"[1].

إن الاقتراب من المكان بغية وصفه يمد القارئ بواقعية لهذا المكان ومصداقية لوجوده وسياقاته، في الوقت الذي يمثل الابتعاد عنه حالة شاذة تنطوي على تصورات وأحكام تهدف إلى أرضاء الذات التي تبحث عن غايتها غير مبالية بتناقضها مع الحقيقة المكانية. إذ "ترسم صورة الآخر في ضوء صفات معينة يحددها هدف الذات من وراء رسم الصورة. فللمجال الذي ستوظف فيه الصورة دخل كبير في عملية اختيار الصفات"[2]. وأننا إذ نسلم بهذا الوصف فلأننا نبحث عن حقيقة المكان ولكننا نبحث عن صورته التي انطبعت في ذاكرة الفنان وكيف رآها والأسباب التي تحكم هذه الرؤية.

4) تشظي الذاكرة في المكان:

يعيش الفرد في المكان ويتفاعل معه إلى درجة انه يذكره كل حين ويطمح بالعودة إليه وقد تبين لنا أن هذه الأمكنة السابقة قد شكلت عالما قد أحاط بالمبدع ولم يستطع إغفاله في نص يبحث عن سر التكوين الذي قامت به عناصر متنوعة لهذه الذات المبدعة. ويثير المكان الذي ألفه الإنسان رغبة في استعادة الحديث عنه وقد كان لهؤلاء المبدعين محطات وقفوا عندها ولم ينسوا ما أخفته هذه المحطات من ذكريات جميلة أو إحساس بالانتشاء في وقتها. ولعلنا نقف- منهجيا- عند بعض الأمكنة التي لم يشترك كلهم في الحديث عنها. والظاهرة الغالبة هو نزار قباني، حيث يرى إكمالا لجوانب سيرته، وسدا لكل خلل فيها، ضرورة الوقوف عند كل تجربة يتأملها ويفيد منها،

---

(1) قصتي مع الشعر /104.

(2) البعد الجغرافي وصورة الآخر، مقاربة امبيريقية، مصطفى عمر التير، في "صورة الآخر"/420.

ليخرج بعدها وقد كتب عنها. وقد كانت هذه المدن فضاء يحفل بالشعر، ويحلق فيها بكل حرية، ورغم أنه يرى بديهة وجود "مدن عربية أخرى تحتفي بالشعر وتلوح له بالمناديل، لكن بيروت وبغداد والخرطوم تتنفس الشعر وتلبسه وتتكحل به"[1].

إن نزار مدمن على تفاعله مع الجمهور ويرى ذاته فيه، لا يترفع عنه بل يترل إليه يناغي أحلامه وينتشله من واقعه إلى واقع وفضاء جمالي، وهكذا كانت قراءته لشعره في هذه المدن. "في (دار الثقافة) في أم درمان، كان السودانيون يجلسون كالعصافير على غصون الشجر وسطوح المنازل ويضيئون بجلابياتهم البيضاء، وعيونهم التي تختزن كل طفولة الدنيا وطيبتها"[2] فرغم صعوبة الحياة وانعزالها الثقافي عن العالم، يترل نزار باحثا عن أذن ترق لشعره، ويبحث هو عن ذاته في عيونهم التي كانت تحمل أحد مفاتيح شعره الطفولة. أما بغداد فهي الأرض التي احتضنت آلاف الشعراء منذ القدم، وكانت محط أنظار العالم ثقافيا وشعريا، فما من شاعر وقف عندها إلا أثارت فيه قريحة الشعر وحركت أوتار قيثارته، فلنزار في بغداد ذكريات عاطفية وشعرية، أما العاطفية فكانت ما تحدث عنه بقوله "وفي بغداد، كنت اختنق في حديقة كلية التربية في آذار 1962 بحبال الحب، لو لم يخطفني أحد أساتذة الكلية داخل المبنى"[3]. ولكن هذه الذكرى لا تذوب في وهج ذكريات الشعر مع بغداد، ففي "قاعة الخلد في بغداد حيث انعقد مهرجان الشعر عام 1969 ظل العراقيون حتى ساعات الصباح الأولى مزروعين في القاعة وأمام أجهزة التلفزيون يتابعون القصائد بعشق يصل إلى حد التصوف"[4].

ثالثا: المكان: وتنوع صورة الآخر

إذا كان الإنسان الآخر هو ذات وكيان مختلف عن "الأنا " فإن متعلقات الذات الأخرى المحيطة به تشكل كيانا آخر يقف بعالمه الخاص مقابل الذات التي لابد لها أن تحدد مواقفها منه.
ومجالات التقائها به ومجالات اختلافها عنه، فالمكان الآخر حاضر في المكان الأول، فبمجرد الالتفات إلى مكان الذات فإن صورة ضمنية للمكان الآخر تنتظر الوقوف عندها. ولهذا فإن غياب المكان الآخر في الوعي ما هو إلا نتيجة لغياب المكان الذاتي، فبحضور الآخر تتحدد أبعادي

---

(1) قصتي مع الشعر/115.

(2) م.ن/116.

(3) قصتي مع الشعر /116.

(4) م.ن/116.

"فللآخر حضور دائم عند الذات في جميع مراحله"[1] ولا يختلف المكان- وفق هذه الجدلية- عن الإنسان في علاقته مع الذات الأخرى وتتحدد هذه العلاقات وكان المكان كائن مشخص لا يختلف عن الذات الإنسانية، ولكن المكان لا يتحدد مواقفه ذاتيا ولكنه محور الموضوع الذي يحدد به الإنسان مواقفه من الأمكنة الأخرى.

إن الإنسان يتفاعل مع أخيه الإنسان ويختلف معه ويعاديه أو يحبه ويفيد منه ويفيده، والمكان هو آخر خارج عن الذات تتوزع صوره وفق هذه المواقف، فأنا أعادي الإنسان أو أحبه كما أني أعادي المكان أو أحبه.

والعلاقة بالمكان تتحدد قربا أو بعدا عن الذات وهناك مسافة بين بين، بمعنى أن الإنسان يعرف المكان الأقرب وتضعف معرفته بالمكان الأبعد، مما يعني أن مواقفه تتحدد كذلك وفقا لهذا الاقتراب أو الابتعاد. وبناء على ذلك كان المكان الأول الذي سكن فيه الإنسان لا يثير غرابة عنده، بل يشعر بتماهيه واندماجه معه، ويقف متحفظا ومتوجسا أمام مكان لا يعرف عنه إلا عالمه الخارجي ولكنه يعزل ذاته ويقف على عتبة المكان، إذا كان هذا الأخير كيانا لا يمت له بأدنى صلة فهو آخر مختلف صورة وجوهرا وثقافة ولغة ومرجعيات وسياقات.

ولا يمكن أن يكون هذا الاختلاف إلا عندما تواجه الذات الوجود المكاني بأبعاده المختلفة، الاختلاف الاجتماعي والثقافي واللغوي.

إن هذا المكان هو المكان الأجنبي عن الذات، أي هو المدينة الأجنبية التي لها سياقاها ووجودها المختلف في نواحي كثيرة جدا عن المكان الأصيل لهذا الإنسان فكل مدينة "نظام نسيجي من العلاقات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية والإدارية المتشابكة مع بعضها البعض"[2].

إن الفرد يقف أمام هذه الشبكة من السياقات المختلفة للمدينة ويتولد مع هذا التماس مواقف مختلفة تأخذ طابع الاندماج مع المكان الجديد أو النفور منه وربما يقف الإنسان غير قادر على تجاوز حدود مكان الآخر رغم رغبته الأكيدة في الدخول إليه، ولكل واحد من هذه المواقف أسباب خاصة بها.

إن المكان الأجنبي هنا يتخذ صورة للمكان المحلي من حيث ثنائية الاختلاف أو الائتلاف

---

(1) البعد الجغرافي وصورة الآخر/419.

(2) أزمة المدينة العربية، د. عبد الإله أبو عياش- وكالة المطبوعات- الكويت ط1، 11/1988.

معه، ولكن مبررات المواقف والأحكام مختلفة بين المكانين إذ يبقى المكان المحلي قريبا إلى ذاته معروفا لديه، يستطيع التعرف عليه بذاته أو بمن يخبره عنه، ولكنه عندما يغادر المكان الأجنبي فهو يخوض تجربة ذاتية يتعرف على المكان من خلال الوعي الخاص والإمكانات التي تتوفر عنده، وبما يقدمـــه هذا المكان من معالم تحدد وفق هذا الإنسان في فهمه لطبيعة الموضوع، المكان، فمعرفة المكـــان إذن تتحقق هنا بطريق الكشف التي يقوم بها الإنسان وبطريق التلقي الذي يفرضه المكان على القـــادم إليه.

إن المبدع يحاول اكتشاف المكان بمعالمه العامة ويضفي عليه ما يمليه، تصوره لما ينبغي أن يكونه هذا المكان أو هو يحاول تأويل عناصره والانزياح بها إلى سياقات مدهشة ومبهرة فيحدث ما يمكن أن ندعوه بـــ "الاستلاب المكاني حيث يتحكم المكان بالمبدع ويحدد له زواياه ويضـــيء لـــه جوانب ويترك فضاءات متروكة لا خيار للمبدع في الحديث عنها أو تفسيرها ومن ثم قـــد يغلـــق قنوات تفكيره عن مساحات غير مرغوبة.

يحدث إذن تقاطع بين سلطة المكان ورغبة المبدع في وصفه، مما يولد ما سماه "ادوارد هال" بـــ "صدمة الثقافة" التي يعانيها المبدع وهي "حصول تخلخل وتشويش على عدد من الجوانب التي يحملها والتي تمثل بيئته وثقافته"[1]

إن المواقف التي تمثلها ثنائية التآلف والتخالف لا يشترط أن تكون متمثلة بكل السياقات التي يحملها المكان الأجنبي فقد يحدث للمبدع تالف في بعض السياقات وتخالف في سياقات أخرى مما يجعل المبدع يتخذ موقفا مزدوجا لا موقفا شاملا تجاه المكان، فمما هو معلوم أن هذا يتوقف على طبيعة وميولات القادم إلى هذه المدينة فالمثقف يعنيه من أمر المدينة ثقافتها ومعالمها وكتبها، ونـــراه حاضرا في كل ما يتعلق بالأمكنة ثقافيا كالجامعات أو الندوات وغيرها، وهكذا فتتحدد إذن زيادة الأمكنة بما يحمله الكاتب عنها من قيم وأفكار وميولات.

وبناء على هذه التنويعات في المواقف نجد أن خير من عالج هذا الموضوع هو نزار قبـــاني من بين كتاب التجربة الشعرية، وتفرد نزار بهذا الأمر كان بسبب عمله الدبلوماسي الذي ادخله إلى عوالم بعيدة عن عالمه الدمشقي، يقول عن هذا العمل: "أدخلني عملي الدبلوماسي إلى أعظـــم

(1) حواريات المكان، ادوارد هال، ترجمة طاهر عبد مسلم، الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ع3-4، 41/1997.

القصور فعرفت الملوك والملكات والأمراء والنبلاء ورؤساء الجمهوريات"[1].

وعلى الرغم من أننا نلمح عند بقية الشعراء زيارات ومرورا إلى المدن الأجنبية إلا أن تفرد نزار بالحديث عن المكان الأجنبي بشكل مفصل قدمه عليهم، فالبياتي يتحدث عن لقائه "بناظم حكمت"[2] وهو في موسكو، إلا أن هذه المدينة لم تلفت نظر البياتي بأبعادها المكانية، بقدر ما كانت مكانا مجردا ذكر لأن الحدث وقع فيه فهو موضوع ثانوي أمام الموضوع الأساس وهو تأكيد صلته بهذا الشاعر.

ونحاول في الصفحات القادمة تحديد ثنائية التفاعل وعدمه تجاه المكان عند نزار قباني مع بيان أنواع هذا التفاعل، وأسبابه، كما سنحدد أسباب عدم التفاعل كذلك.

1) اندماج الذات بالمكان:

أ. الاندماج الثقافي:

المدينة التي تحدث نزار قباني لها مكانة أثيرة في نفسه لما لها من أثر وفائدة قد جناهما بتماسه معها، إن نزار مدمن على المتعة والمنفعة أي هو يبحث عن الجمال في كل شيء وعن تفاصيل ثقافته التي يؤسس من خلالها نصه الإبداعي فبعد أن كانت القاهرة مكانة يتوسط المكان الخاص المحدد لنزار والمكان البعيد المتمثل بالمدن الأجنبية، نراه يعتاد على الابتعاد عن المكان الأول ويعتاد على الجرأة في دخول مكان الآخر، وقد كانت المحطات التي اندمج فيها متمثلة في انكلترا، التي مكث فيها ثلاث سنوات (1952-1955)، وإسبانيا التي مكث فيها أربع سنوات (1962- 1966)، حيث كانت الأولى صورة لاندماج الذات في المكان ثقافيا، وكانت الأخرى صورة لاندماجها في المكان نفسيا.

فأول ما يطالعنا به نزار عن لندن هو وصف بيئتها، وما تحدثه في نفسه، "ففي لندن (1952- 1955) انسكبت السماوات الرمادية على أوراقي ودفاتري، وتوارث شموس الشرق خلف ستائر الضباب اللندني الكثيف"[3]، فأول ما لفت نظره هو الاختلاف البيئي بين مكان ينعم بالشمس، وبين مكان مؤطر بضباب كثيف، قد يكون صورة لانغلاق المكان أمامه، مما يعني أنه كان في عالم واضح، لا غموض فيه، ولا أسرار ودخل إلى عالم آخر لاشيء منظور فيه، فهذا الوصف

---

(1) قصتي مع الشعر/101.

(2) ينظر "تجربتي الشعرية" /123.

(3) قصتي مع الشعر/105-106.

يشي بانغلاق الذات وتقوقعها على نفسها، خاصة أنها كانت أول تجربة غربة له في عالم يحول بينهما اختلاف اللغة والثقافة والبيئة، إن هذه السموات الرمادية تتقاطع مع ذاته التي حدثنا عنها في بداية نصه، عندما أعلمنا بطبيعة هذا النص" ولكني سأذهب مع القراء في نزهة قصيرة إلى شاطئ البحر، ونقضي هنا عطلة الأسبوع سنلبس الملابس الصيفية الخفيفة، ونأخذ معنا الساندويتش وزجاجات الكولا"[1]. إن غموض الأشياء لا يعجبه، بل يثير عنده خوفا ونفورا، ومن البديهي أن يكون تصوره للمكان بهذه الضبابية، من حيث غرابة المكان وتباعد الفضاء اللاحق الضبابي عن الفضاء السابق الذي كان كل شيء فيه منظورا ومعلوما. لكن هذا الخوف من الاندماج مع مكان قد تطول إقامته فيه، لم يدم طويلا، فقد استطاع أن يحول هذا المكان إلى دار إقامة ثانية، ولم يفوت على نفسه فرصة الإفادة منه، فاطلع عليه وتعرف على معالمه، حتى غدا مألوفا عنده، فغدا هذا المكان مدرسة جديدة تغذي حسه الجمالي وتنور عقله وثقافته.

من هنا كان لهذا المكان تأثير مزدوج عليه، الأول ما حققه له المكان من اطلاع على ثقافة جديدة يحتاج إليها شخصه رجلا دبلوماسيا، وشاعرا بعد ذلك، والثاني ما أثاره من حس جمالي وفتنه بهذا الجمال اللندني الذي رطب عروقه الشرقية، وعلمه فن تذوقه الأشياء، "التجربة الانكليزية وضعتني في إطار حضاري وإنساني كنت بأمس الحاجة إليه، (الرويال فيستيفال هول) و (البرت هول) عشت معا أجمل موسيقا في الدنيا وفي براري (كنت) وعلى شواطئ (بورنموث) و(برايتون) وعلى المراكب المبحرة في (كآلية) و(دوبر) ، وعلى الحشيش الأخضر النابت على جدران الجامعات في(أوكسفورد) و(كامبردج) وفي مسارح لندن التي كانت تحمل كل أمجاد العصر الفكتوري، قضيت أخصب أيام عمري "[2]، والنص يكشف عن هذا الإطار الحضاري والجمالي معا الذي أحاط بنزار، فالانفصال الذي يحدث له كان بسبب انبهاره بأمكنة جديدة حققت له كل تطلعاته، وتفوقت على عالمه المحدود في دمشق. من هنا فهو ينسى دمشق من حيث هي آخر، بعد أن كانت ذاتا أولى له، إن دمشق عندما تستحضر كسياق ثقافي واجتماعي لا تلبث أن تستبدل بهذه المدينة التي توفر له فضاء ثقافيا جديدا وحرية لم يشهدها في مدينته الأولى التي ضربته بالحجارة عندما نشر (قالت لي السمراء) سنة 1944، مع التنبيه إلى أن هذا الاستبدال المكاني، إنما كان منحصرا في هذا السياق، أما دمشق كمكان شخصي، فهذا ما لم يفرط فيه نزار، بل انه يصرح بأن

---

(1) م.ن/12.

(2) قصتي مع الشعر /106.

دمشق تعيش معه وتنام معه على سرير واحد. فالتجربة الجديدة كانت تتمثل في قوله: "لقد منحتني لندن الطمأنينة الفكرية، وغسلت أمطارها أعشابي الشرقية العطشة وأعطتني براريهــا المكشــوفة اللانهائية الخضرة أول دروس الحرية"[1]. إن هذه التجربة ببعديها الثقافي والجمالي، قد انســحبت على نصه الشعري فكان النص الذي أنتجه فيما بعد مدينا لهذه التجربة " وفي مدرسة الحرية هذه كتبت أفضل أعمالي وأكثرها ارتباطا بالإنسان، وهو كتاب (قصائد) "[2] فقد هيأ له هذا المكــان مساحة يرتع فيها، وأدخله عالما جديدا فهو مدين لهذا المكان، الذي كان الرحيل قد هيــأه لــه، فكانت من ثم " ثقافة الرحيل هي أهم الثقافات"[3].

ب- الاندماج النفسي:

تمثل إسبانيا لنزار "مرحلة الانفعال القومي والتاريخي"[4]، حيث تتفتح صورة من صــور اندماج الذات في المكان، لكنها لا تأخذ منحنى ثقافيا بقدر ما تنحو بالذات إلى العودة إلى الذاكرة الحزين التي حركت ركود مائها أطلال المكان الحاضر، فلا يستطيع نزار الوقوف عنــد إســبانيا/ الأندلس، صامتا متحسرا، بل يرى ضرورة الوقوف عند هذا المكان كواجب يحتمه عليه انتمائه إلى السياق الحضاري الذي يمثله هذا المكان، فضلا عن انه ليس بمقدوره الخروج عليه، ولهــذا فقــد كانت إسبانيا "بالنسبة للعربي وجع تاريخي لا يحتمل"[5]، فوقوف نزار عند هذا المكان هو استحضار لكل مقومات وجوده هذا المكان، ولهذا فهو لا يتعجل بالدخول عمقا إلى التجربة الجديدة بل يقف متأملا وشاهدا على هذا الطلل يقدم له قربان الولاء والخشوع، فهو لا يحب مغادرة عتبة المكان من دون هذا القربان، فتغدو عناصر هذا المكان دلالات على تاريخ حضاري مشرق في الماضي ووطن جريح في الحاضر، يقول عنه:"فتحت كل حجر من حجراتها ينام خليفة، ووراء كل باب خشب من أبوابها عينان سوداوان، وفي غرغرة كل نافورة من منازل قرطبة صوت امرأة تبكي على فارســها الذي لم يعد"[6]. فيثير هذا المكان ذكريات عزيزة ذاتية وأخرى جماعية، إذ تمثل الذات هنا صــورة

(1) قصتي مع الشعر/106.

(2) م.ن/106.

(3) لعبت بإتقان وهاهي مفاتيحي، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت، ط1، 1990/156.

(4) قصتي مع الشعر/106.

(5) م.ن/107.

(6) قصتي مع الشعر /107.

للمجموع. فهو لا يقف عند المكان باعتباره فردا منفصلا بذاته، ولكنه يقف باعتباره ذاتـا تمثـل المجموع الذي ينتمي إليه.

وقد كان هذا الاندماج النفسي بسبب اقتراب هذا المكان من دمشق، ذلك المكان الذي لا يغادر ذاته، ولأن هذا المكان يذكره بأمجاد أمته التي يشهد هذا الطلل على حضـورها. فـ" الأندلس...تستقر في هذه المنطقة اللاشعورية ذاتها، بوصفها الجنة العربية الضـائعة أو الفـردوس المفقود"[1] كما أن "السفر إلى الأندلس سفر في غابة من الدمع"[2] هكذا يرى نزار الرحلة إلى هذا المكان، فالأندلس تثير فيه غربة نفسية بضياع الحضارة التي يقف شاهدا على أطلالها. وغربة مكانية تذكره بدمشق، موطنه، وهذا المكان يهيأ لكل غربة أسبابها، فالآثار الدارسة لمجد مضيء تثير فيـه الغربة النفسية، وتشابه المكان الأندلسي، في طبيعته، بدمشق يثير فيه الغربة المكانية التي تتمظهر في الغربة الأولى مما يدعوه إلى الرغبة في العودة إلى موطنه، ولما كان اجتماع هذين الوجهين للغربة قد يفقده توازنه، فإنه يستذكر دمشق، ويصفها بمثل ما يصف فيه المكان الذي تخنقه أطلالـه. ومـن تشابه المكانين، يشعر نزار باقترابه من دار إقامته الأصيل ويشفع ذلك بحضور دمشـق في نفسـه محاولا كسر طوق هذه الغربة المحاصرة له، ويصف حضورها في نفسه في مكانه الحاضر، بقوله :"ما من مرة ذهبت فيها إلى غرناطة ونزلت في فنادق (الحمراء) إلا ونامت معي دمشق علـى مخـدتي الأندلسية، روائح الياسمين الدمشقي، وعبير الأضاليا والنارنج، والورد البلدي، كانت تشـاركني غرفتي في الفندق"[3] إن الدار الأندلسية شبيهة بالدار الدمشقية، ومن هنا يأتي هذا الاندماج الذاتي في المكان، فالوصف الذي قدمه نزار للأندلس إنما هو تبئير للمكان الدمشـقي حيـث الأبـواب الخشبية والأحجار الرخامية ونافورة الماء كعناصر جامدة، والورد البلدي والنارنج كعناصر حيوية. كلها هي نفسها في المكانين، بل يصل حد التفاعل مع (قطة) تصورها نزار أنها تتغزل بـه وتفـتح أزرار قميصه لتسمع ضربات قلبه[4]. وكانت تذكره بتلك القطط التي تقطن داره الدمشقي. ومن خلال هذا التنفيس بهذه الوقفة التي ترحل فيها النفس رجوعا إلى موطنها تنحل عقدة التوتر الـتي عاشها فتبدأ رحلة معاكسة حيث الوعي بالوجود المكاني، وقد تخلصت الـنفس مـن انفعالاتـه

(1) إضاءة النص/10.
(2) قصتي مع الشعر/107.
(3) م.ن./107.
(4) قصتي مع الشعر /108.

وتطهرت من الفائض عنها، ومن هنا يتحقق الاتزان النفسي الذي يعد عاملا مهما في انجاز الإبداع الذي يتطلب وجودا لهذا الاتزان، حيث لا يتحقق إلا بـ"القضاء على التوترات الناشئة نتيجة اختلاف عناصر المجال السلوكي للمبدع"[1]. وفي هذا الحين يخفت المكان الأندلسي ليحل محله مكان آخر، البعيد عن الذات، إسبانيا/ مدريد، وتبدأ رحلة الكشف عن هذا المكان، فلم يعد يحمل هذا المكان سياقاته اللاشعورية الحضارية، بل يحمل سياقا ثقافيا حاضرا لهذا المكان.

ويندمج فيه نزار على نحو مختلف، فالمكان هنا لا يثير فيه الماضي بل يفتح أمامه عالما مستقبلا يتثقف منه، ويحمل نزار ما تحمله مدريد- بالوقوف عند أهم مكوناتها الثقافية والاجتماعية- " في مدريد قضيت أربع سنوات، وعدت أحمل على دفاتري قطعة من سماواتها وحرائق عيون نسائها، ومدامع من أعين قيثاراتها وأساطير من بطولة ثيرانها، وشرارا من أصابع راقصاتها، وانهارا من أحزان مغنيها"[2].

ولعل التفاعل النفسي الذي أحدثته مرجعية هذا المكان / الأندلسي، قد ساهمت في سرعة تفاعله مع السياق الحاضر. وكأنما يشعر بامتلاكه لهذا المكان رغم أنه لم يبقى منه، إلا أبعاده ومعالمه الجغرافية، ولهذا يوضح نزار علاقته بإسبانيا بقوله عنها: "تغلغلت إسبانيا في مساماتي، وحروفي، وفواصلي، وأصبح نبض (الكاستانيولاس) في أصابع راقصات الفلامنكو، جزءا من نبضي ونبض كلماتي، وهذه التيارات الاسبانية ارتسمت بوضوح في مجموعتي الشعرية (الرسم بالكلمات) 1966، وفي قصيدتي النثرية (مذكرات أندلسية)"[3].

2) الوقوف على عتبة المكان:

تقف عوائق كثيرة تمنع الفرد من دخوله مكانا جديدا، منها ما هو متعلق بالآخر الذي لا يرغب بمشاركة أحد له في مكانه، إذ يمثل مكان سلطته وممارسته الخاصة، ومنها ما هو متعلق بالذات، وذلك عندما يكون المكان غير مألوف لها، وإذ تجاوزنا المستلزمات العرفية والقانونية التي لابد منها لدخول مكان الآخر، فإن المكان لا يعني أنه فتح أبوابه لهذا القادم. إذ تبقى حواجز مختلفة أخرى لا تتصل بالحدود الجغرافية، وإنما بالحدود الثقافية التي تقف حاجزا دون تفاعل الذات مع المكان، فالمكان الذي نعنيه هنا هو الفضاء "حيث تسود ثقافة معينة، أو رؤية خاصة للعالم تسميها

(1) الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية/240.

(2) قصتي مع الشعر/108.

(3) م.ن/109- 110.

(كرستيفا، [ايديولوجيم العصر] -عندها- هو الطابع الثقافي العام لعصر من العصور"[1].

وقد تكون هنا رغبة ملحة للدخول إلى عالم المكان الجديد، وليس ثم موانع من الآخر المتمكن فيه، ويبقى هذا الدخول مقتصرا على مداخله وحدوده الخارجية، إذ قد يقف اختلاف اللغة- التي هي قناة الوصول إلى الثقافة الأخرى وعالمها عائقا يجعل تماس الفرد مع هذه الثقافة محددا، فتتولد عنده حالة من التوتر والترقب للحظة انفتاح المكان له، ولأسباب تتعلق باللغة فإن نزار لم يستطع أن يتفاعل مع الصين، وفضلا عن عدم معرفته بها، إذ تعد هذه اللغة من اللغات المعقدة في عدد حروفها وتركيب جملتها وتعقد قواعدها.

لقد دامت إقامته في الصين سنتين(1958-1960) ورغم ذلك فقد بقي جدار الصين "ليس جدارا تاريخيا أو رمزيا، ولكنه جدار حقيقي لا يسمح لغير الصينيين باختراقه"[2]، ويحدد نزار زاويتين للنظر إلى الصين، كونه شاعرا، ومثقفا، فهو يرى: "إنني اظلم الصين إذا تحدثت عنها كشاعر، وأطوق عنقها بالزهر، كتجربة من أعظم تجارب البشرية إذا نظرت إليها كمثقف"[3]، فالصين لا يفك لغزها شاعر يدور حول ذاته، وإنما يفك لغزها من اطلع على حضارتها وقرا عنها، وتفاعل مع تاريخها، ولا يكفي أن يتعرف على أبعاد المكان فيها، فنزار قد زار مدنا متعددة في رحلاته الرسمية إلا أنها لم تكن لتفتح أسرارها فهي منعزلة متقوقعة على تاريخها وحضارتها، ترفض الاندماج مع الآخرين حفاظا على كيانها "فكل أشجار البامبو وكل زهور اللوتس وكل أطفال الصين، لا تكلم الأجانب، وإذا تكلمت فلا بد من حضور مترجم رسمي يسجل كلامها في محضر"[4].

الصين مكان مغلق، ونزار يحاول استمالته ليدخل، ولا جدوى من ذلك، ولعل هذه الانطوائية والانعزال عن العالم لها مبرراتها التي لم يكن نسيانها سهلا، ويجد نزار مبررا لسلوكها معه فهو يختلف عن هذا المكان في جوانب كثيرة، ثقافية، لغوية، بيئية، خلقية. فهو عندهم غريب كغربة ثقافتهم إليه، ويقرر نزار "إن الذي يريد أن يفهم الصين عليه أن يتخلى عن أفكاره السابقة ويناقش الأمور بالمنطق الصيني لا بمنطقه هو، وعندئذ يجد الصين على حق في كل ما تقوله وتفعله لأن نكهة

---

(1) فضاء النص الروائي، محمد عزام، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 114/1996.

(2) قصتي مع الشعر/110.

(3) م.ن/110.

(4) م.ن/111.

الاستعمار الذي جعل الصينيين بمرتبة القطط والكلاب لا تزال تحت لسانها"[1].

ولهذا ارتضى نزار من هذا المكان بانغلاقه وارتضى لنفسه عزلة وانطواء، وقد كانت علاقته بأناسها محدودة وصلته بثقافتها تكاد تكون، معدومة، إلا ما كان يقرؤه عنها في كتابات بلغات أخرى، ويصنع نزار لنفسه عالما مصغرا داخل هذا المكان الكبير، ولما لم يكن هناك ما يشغله، فقد بدا الحنين إلى الموطن حيث الألفة والطمأنينة ولم يكن سهلا العيش في عالم مساحته محدودة، وهذه المساحة سجن اختياري ومكان مفروض لابد منه.

إن المقارنة بين حياة في الصين وبين حياة في أمكنة أخرى تفعم بالشمس والعشب والحرية (لندن) جعلت الحزن رفيقه ومخيما على نفسه: "داهني الحزن للمرة الأولى في جنوب شرق آسيا كطائر نورس مبلل الجناحين، ولم أكن التقيت طائر الحزن من قبل، ولا سمحت له أن يعشعش فوق أجفاني، ويشاركني حجرتي وسريري، كنت دائما حصانا يركض على أرض الفرح ويصهل مغتبطا بالشمس والعشب والحرية"[2].

وتفرض هذه التجربة الشعورية نفسها على نزار وتؤثر على طبيعة النص الإبداعي في موضوعه، فقد خيم الحزن عليه، وشعر باللامبالاة ولا جدوى في قيمة الحياة في هذا المكان، فكانت هذه الحالة النفسية مسيطرة عليه فيما يكتب، وعلى الرغم من أنها كانت تجربة صعبة وقاسية على نزار الذي اعتاد الخلطة والتفاعل مع كل ما حوله، إلا أن الفائدة المتحققة هي تزويد المكان له بتجربة أنتجت نصا إبداعيا جديدا، يقول: "في الصين تفتحت زهور الشحوب على دفاتري وكبرت حتى صارت أوراقي غابة من الدمع، وهذه الإيقاعات الرمادية تسمع بوضوح في قصيدتين من أكثر قصائدي شحوبا وهما (نهر الأحزان) و(ثلاث بطاقات من آسيا)"[3].

---

(1) قصتي مع الشعر /112.

(2) م.ن/113.

(3) م.ن/113.



الفكر النقدي في التجربة الشعرية

المبحث الأول

تأصيل المنجز وتنظير الخطاب

أولا: الممارسة النقدية، الضرورة والدوافع

ينطلق الشعر من امتزاج الذات بالموضوع، والموضوع يمثل الآخر الذي هو مـا ينتجـه الشاعر من خلال ذاته، ولكن الشاعر يعطي الأولوية لذاته (الموجودة) على الموضوع، لـذا فـإن هوية الموضوع تتحدد من خلال الذات المنجزة له، والشاعر هنا يمثل منظومة ثقافية ومعرفية وعليه فإن الموضوع- الشعر يمثل موقفا معرفيا من الوجود كله، ولكنه ينطلق من ذاته ومعارفه، فإن ذلك يعني أن ما يقوم عليه فكره مؤسس من خلال ذاته فليس للخارج من الـذوات الأخـرى دور في ذلك، ولهذا فهو عندما يلجا إلى النقاد، فإنه لا يبحث عن عناصر تساهم في تكوينه، ولكن ليدعم وجهة نظره الذاتية ومواقفه، فالفكرة تنبثق من ذاته.

إن من البديهي القول إن كل شاعر هو ناقد، صرح بذلك أم لم يصرح، فإذا كان الناقد ينطلق من معارف علمية وقواعد أدبية يسير عليها، فإن الشاعر له ما يعتمده أيضا من تصـورات وقيم مستقاة من الموضوع/ الوجود، ولكنها ممتزجة بذاته التي تضفي على الموضوع مواقفها، مـن دون إغفال المعطيات الأدبية السائدة في عصره أو السابقة له فهو لا يحيا بعيدا عن الفضاء والعصر الذي هو فيه، والناقد يعتمد على حقيقة أن الحاضر أكمل من الماضي واقل من المستقبل، بمعنى أن معطيات العصر النقدية السابقة له تكون له قواعد يعتمد عليها ويسير وفقها، فهو لا يبتكر قواعد جديدة تؤسس له مواقفه وإلا كان انطباعيا أكثر منه منهجيا، ولكن القواعد السابقة له تمثل نقاط اختبار للنص الشعري فالنقد يتطور والناقد يرحل إلى الوراء ليسير على هديه، فهو كعالم الطبيعة- الذي يرى أن الطبيعة تسير إلى أمام، فهي لا تتوقف عن التطور- يعود إليها راصدا سلوكها عـبر الزمن ومفسرا لهذا السلوك، ويبحث في ماهية هذا التطور. فالناقد يسير عكس اتجاه النقـد، إن الشاعر لا يؤسس رؤيته النقدية على النقد السابق له، وإنما يؤسس النقد الذي يقوم به على شعره هو، فنقطة انطلاق الشاعر الناقد هي من شعره كما أن نقطة انطلاق الناقد من القواعد والأسس الموضوعية التي ساهم هو في تأسيسها وتطويرها.

وإذا كانت الموضوعية في النقد غير متحققة تماما عند الناقد، وذلك لعدم قدرة الناقـد فصل ذاته- هو أيضا- عن الموضوع، فإن هذه الموضوعية تنأى بعيدا عن الشاعر الناقد الذي يقوم

نقده أساسا على المنجز الشخصي. فمن المعلوم أن الشاعر عند ممارسته للنقد، يحاول تبرير منجزه الشعري، فـ"يميل النقد الذي يكتبه أديب ممارس إلى أن يكون تسويغا لما يقوم به وقت الكتابة"[1]، فالنقد الذي يقوم به الشاعر هو نقد إبداعي وليس نقدا أكاديميا، فهو يرى ذاته فوق النقد، بل يرى أن النقد يجب أن يؤسس فوق شعره، وقد كان هذا سببا في الخلاف بين النقاد والشعراء في الأدب العربي القديم، فسلطة النقد يتنازع عليها الشاعر والناقد، فالأول يرى أن الشعر سبب وجود النقد، في حين يرى الناقد أن النقد يضع الضوابط العاصمة للشاعر، والحقيقة أن العملية النقدية لا تقوم إلا بوجودهما معا، فهما متلازمان، ومن ثمّ فإن السلطة النقدية تحدد سلطة الشاعر والناقد وتضع لهما حدودا يفترض أن لا يغادراها.

وإذا كان الناقد قد ارتضى بهذا الحكم الذي يمثل نصرا له على الشاعر واكتفى بمكانته، فإن الشاعر لا يرضى بهذا، بل يرى أن الأولوية في النقد والشعر للشاعر الذي يفهم ما يقوم به، ولعل ما سوغ لهذا الشاعر اتخاذ هذا الموقف هو "شعور الناقد أحيانا بأن ما يأتي به لا يمكن أن يطاول هذه النماذج الرفيعة المستوى،[فـ] هو الذي عطل هذا الميل البسيط إلى قول الشعر، فاكتفى بتوجيه اهتمامه إلى مهمته الأساسية"[2].

إن قيمة النقد الذي يمارسه الشاعر، إذ ما زالت محدودة فلم تدخل عالم النقد الأكاديمي. فالشاعر ما زال في عرف النقاد شاعرا وما عليه سوى قول الشعر، ويقوم النقد بعد ذلك بتقويم هذا العمل وإصدار الأحكام بحقه إيجابا أو سلبا أو ربما كشفا لما خفي النص الذي لم يفطن إليه الشاعر نفسه. وإذا كان اعتراض النقاد– قديما– على ممارسة الشاعر للنقد تقوم في أساسها على انه يجهل القواعد التي ينبغي أن يقوم عليها الشعر، فإن الشاعر الحديث قد تجاوز هذا النقص واستدرك على سلفه، فالشاعر القديم كان قد ارتضى لنفسه اقتصاره على الشعر، ولم يبحث له عن موقع جديد، على الرغم مما كان عليه عدد من الشعراء الذين كانوا يمارسون النقد على أشعارهم وشعر غيرهم كالنابغة الذبياني وزهير ابن أبي سلمى ومن سار على منهجه في الحوليات. كما يمكن إضافة سبب آخر هو شعور الشعراء بأن النقاد ينطلقون من فهم لطبيعة الشعر، ودراية به، ولهذا فقد كانوا يقرون بهذه الميزة للنقاد، مع وجود من كان يخطئ النقاد ويسمهم بالجهل. فهل افتقر الواقع الأدبي نقادا كهؤلاء حتى يضطر الشاعر ممارسة النقد بذاته؟

---

(1) في قضايا النقد الأدبي/214.

(2) النقد عند اللغويين القرن الثاني، سنية احمد محمد، دار الرسالة– بغداد، 41/1977.

إن وجود النقاد والشعراء إزاء سلطة النقد لهما ما يشبهما في الواقع الأدبي الحديث، فهناك الناقد الجيد والرديء، كما أن هناك الشاعر المجود والرديء أيضا، أي أن مسوغات الممارسة النقدية للشاعر تنطلق من أسباب متعددة قد تكون اجتماعية أو سياسية أو ثقافية.

والحقيقة أن النقد الذي يمارسه الشاعر – في- معظمه- لا يدخل مجال النقد الحقيقي والأصيل. إذ أن هذا الأخير ينطلق من قواعد ومؤسسة وأحكام سابقة يقوم من خلالها النص، كما أن هذا النقد يساوي بين النصوص ويبتعد عن الذاتية قدر ما استطاع بمعنى نقد الشاعر ينحصر في حيز النص الذاتي والممارسة التي تتألق في هذا النص وتخفت في النص الآخر الشعري.

وعليه فإنه "إذا كان همنا هو النقد كمعرفة، كتفسير لأعمال في متناول الناس وحكم عليها، فإن علينا أن نهمل النقد الشعري كأمر لا يعنينا"[1]. وذلك للأسباب الآتية:

1. انطلاقه من تجربة واحدة هي تجربته الذاتية ومعرفته الخاصة التي ينظر ويقوم بها أعمال الآخرين.
2. تداخل ذاته بالموضوع وطغيانها عليه، وانحيازه بشكل واضح إلى النص الذي يقترب من نصه الذي نظر له وقدم له هذا النقد.
3. عدم إحاطته بوسائل وطرق المعرفة التي تؤصل في فهم النص، من نظريات ومبادئ نقدية.

ولكن الشاعر الحديث يمثل استثناء في هذه الأساليب، فهو قد تجاوز هذه الأسباب، أو لنقل بعضها فالثقافة التي تؤسس للناقد مواقفه هي ذاتها مشاعة لدى الشعراء، وبإمكان كل شاعر الاطلاع عليها والإفادة منها- إلا أنها لا تظهر إلا من خلال ممارسة وكتابة النقد- مما يعني ذوبان الحاجز الذي يقف دون ممارسة الشاعر للنقد، وجعل نقده معرفة يمكن الاعتماد عليها.

إن ممارسة الشاعر لهذا النقد شهوة ارتبطت زمنيا مع ظهور النص الشعري، فالشاعر قد يمارس النقد ليكشف عن ذاته في وجهها الآخر، أو ليلفت النظر إلى النص الشعري، أي أن النقد هنا مرتبط بوظيفة مرحلية لا تصل إلى منزلة أن يكون الشاعر ناقدا أكثر منه شاعرا، وعند تتبع التجارب الشعرية التي ندرسها، نجدها لا تخرج عن هذه الأسباب، فشهوة الكتابة النقدية تخفت حالما يدون الشاعر أفكاره في نص كـ "التجربة الشعرية" وذلك انه لا يستطيع أن يمارس نقدا بمعنى- النقد الحقيقي- بعد ذلك- إلا ما كان من أدونيس الذي استمر في كتابته للنقد والتنظير له،

---

(1) مفاهيم نقدية رينيه ويليك، ترجمة د. محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، 411/1987.

إذ أنها غاية أساسية عنده، لا يجاريها حتى قول الشعر. ولعل توقف الشعراء عن إصدار كتابات نقدية في مرحلة أخرى يؤكد لنا رغبته المحددة في ممارسة النقد، التي لا يريدها معرفة نقدية تقدم للآخرين– الذين هم النقاد– وتبقى حواراته ومقالاته المتناثرة في المجلات أو حتى الكتب دورانا حول ما كتبه هو وأنجزه، وان كانت كشفا لما مضى أكثر منها رؤية جديدة، فالنقد الحاضر هو إعادة لذلك النقد الذي قدمه والذي لم يبلغ منه غير الإضاءة لمنجزه الشعري والتعريف بذاته. ولعل هذا كان سببا في بقاء الشاعر الناقد خارج حدود الدائرة النقدية– في رأي النقاد، ولهذا يرى بعضهم "أن تصدي الشعراء لمهمة النقد خارج مسوداتهم التي هي نقدهم الأول والأصيل يأتي عادة متزامنا مع بروز ظاهرتين: الأولى التشكيك بجدوى الشعر حيث يزحف عليه ما يهدد وجوده، والثانية: حين يتردى النقد المحترف في الأطر المدرسية، ويسقط في كسل يحول دون مغامرته ومواكبته للجديد"[1]. ويمثل للظاهرة الأولى ما كتبه عبد الوهاب البياتي في تجربته، فهو يرى "أن الناس لا تفهم الشاعر، لأنهم لا يفهمون إلا الحقائق الموضوعية السطحية. أما الضباب والجليد اللذان ترقد تحتهما مدينة كاملة ذات أبعاد مترامية تعيش في الغموض والوحشة، فتلك أشياء لا يفهمها الناس الذين لا يعترفون إلا بالحقائق الملموسة"[2].

ويمثل للظاهرة الثانية ما نظره وكتبه أدونيس في معظم كتبه النقدية فضلا عن سيرته الذاتية. حيث كان التخبط النقدي والذوقي سائدا والذي يرى القدسية لكل ما هو قديم وسلفي. فقد كان "نقدا يفسد الشعرية، لأن النقاد كانوا ينتقدون وفي ذهنهم سؤال واحد يعرفون جوابه سلفا، ويؤمنون بهذا الجواب. السؤال: "ما الشعر؟، :هو كذا بشكل قاطع"[3].

إن الشاعر ما زال يفتقد وجوده في الساحة النقدية ولهذا سعت هذه الدراسة إلى البحث عن الممارسة النقدية له– كتأسيس لهذا الوجود في عالم النقد، باعتبارها مواقف تنبثق من ذات معرفية لها خبرتها وتصوراتها للعمل الشعري وماهيته، إذ ما تزال الكتابة عن العملية الإبداعية ومراحل تكونها والكشف عنها من قبل الشاعر. هي المعتمدة في الدراسات النقدية لهذا الجانب، فالشاعر هو الذي باستطاعته الحديث عن ملابسات هذه الممارسة، وما يحدث له فيها.

ومن الشعراء من يقر بعدم رغبته في ممارسة النقد، الذي هو القواعد والمبادئ للنصوص

---

(1) أبواب ومرايا، مقالات في حداثة الشعر، خيري منصور، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،ط1، 1978/24.

(2) تجربتي الشعرية/83.

(3) ها أنت أيها الوقت/121.

القادمة والتي قد يكتبها الشاعر نفسه أو غيره، فهذا البياتي يحدد غاية الكتابة، بقوله: "لست أريد أن أضع تعريفا للشعر، ولست أهدف إلى تحديد مكان الشعر من العالم ولا مكانه من عصرنا، وإنما الشيء الذي أريده هنا هو تحديد مكانه في نفسي"[1]، فهذا النقد ليس حديثا من الموضوع وإنما هو حديث عن الذات الشاعرة، ولابد أن يتضمن هذا الحديث مرورا بالنص ومراحل تكونه، وهو الذي نسميه النقد. فالبياتي لا يدخل حدود النقد، إلا ومعه مسلحة عمله وهي ذاته وشعره، ومن ثمّ فإننا لا نجده يمارس نقدا اكاديميا أو حديثا عن عناصر النظرية النقدية. وإنما وجدنا نظرا وتأملا في الذات الشاعرة.

أما نزار قباني فيرى أن "الشاعر يكتب، ولكنه أسوا من يفسر كيمياء الكتابة، ويموت على دفاتره ولكنه لا يستطيع تفسير موته الشعري"[2]. وان كان يقصد العملية الإبداعية التي لا يعرف كيف تأتيه وماذا يحصل له حينها، ومع ذلك فإنه عنى هنا أن ليس من مهمة الشاعر تقمص مهنة غير مهنته وليس عليه أن يحلل نفسيا أو نقديا ما يجري فيه لحظة الكتابة.

والنقد الذي يمارسه الشاعر يكون غالبا متحلقا حول ذاته، وهذا ما يسوغ أبعاده عن الساحة النقدية كممارس موضوعي للنقد، فمن غير الممكن أن يكون موضوعيا ويخالف نصه الذي كتبه، إلا إذا جعل هذا النص هو النموذج الأمثل، وهذا ما لا يمكن التسليم به أبدا، فهو يكتب وفق قناعة خاصة به، فهو بين موقفين إما أن يكون موضوعيا في نقده لنصه أو لنص غيره، ومن ثمّ فهو يعتمد تأسيسا نقديا سابقا لهذه الممارسة، وإما أن يراعي في نقده طبيعة النص الذي يكتبه، وهنا قد يقع في حبائل الذات قبل أن يتقيد بهذه الموضوعية "إذ يصبح الناقد مستغرقا في ذاته، أو يفتن بمناهجه، أو يكون في وقائع الأمر أكثر اهتماما بإظهار معلوماته منه بالاستمتاع بالفن"[3]. ولعل أفضل مثال على ذلك ما كتبه صلاح عبد الصبور في تجربته التي كانت سياحة بالذات وحول الذات في منجزها وما قدمته، ولهذا نجده يقف كثيرا عند الفلاسفة والمفكرين، وكأنه واحد منهم، مما جعل التجربة الشعرية تختفي مرارا لتحل مكانها التجربة الفلسفية التي يؤكدها في نصه، ففي موضع من تجربته يورد تهمة أطلقها عليه النقاد "يصفني النقاد بأنني حزين، ويدينني بعضهم بحزني،

---

(1) تجربتي الشعرية/9.

(2) قصتي مع الشعر/24.

(3) م.ن/755.

طالبا أبعادي عن مدينة المستقبل، بدعوى إنني افسد أحلامها وأمانيها"[1] نراه لا يقف عند هـذه التهمة ولا يناقش قائلها، وكأنما كان ينبغي من إيرادها الحديث والاستفاضة بهذا الموضوع. ثم يعود إلى الإجابة على هذه التهمة بقوله: "لست شاعرا حزينا، ولكني شاعرا متألم"[2]، ولكن بعد ست وثلاثين صفحة من تجربته، فإما أن يكون قد نسي هذه المعلومة الأولى واستطرد فابتعد، وإما أن يكون قد رغب في الكشف عن معلومات وأفكار، تظهره بمظهر الفيلسوف والمحلل الاجتماعي، فهو قد تنقل ما بين الأنبياء والفلاسفة والعلماء، وناقش كثيرا من الأفكار، ومع انه يتأخر في رده الصريح لهذه التهمة إلا أنه يرى ضرورة الحديث عن مواقفه وتصوراته باعتباره شاعرا يحاول أن يندمج في عالمية الشعر والشعراء، وان كان الناقد فاضل ثامر يتأسف على إغفاله لهذه التهمة فيرى "انه وللأسف سرعان ما ينسى هذا الهم الشخصي ويتحول إلى منظر يحشد لنا ركاما من الفلسفات الوجودية والصوفية والرمزية، وهو بشكل عام يؤكد كونه أمينا للمرحلة الثقافية"[3]، ولعل ما يلفت نظر الناقد هو أن هذه التهمة لها أهميتها في كونها جزءا من سيرة ذاتية، إلا أننا إذا تذكرنا أن صلاح عبد الصبور لم يبغ كتابة سيرة ذاتية له، وإنما تجربة شعرية علمنا آنئذ أن هذا الاستطراد كان أهم من الوقوف عند معلومة جزئية والرد على تهمة، يراها الدكتور عبد العزيز المقالح غائبة في الحقيقة، فيقول: "لم أكن أود أن يشغل الشاعر نفسه بالدفاع عن تهمة لا وجود لها أصلا، وان كان قد أفادنا ذلك الدفاع وكشف عن وجه آخر للحزن، وجه أكثر عمقا وتأصيلا وهو الألم"[4].

والحقيقة أن هذه التهمة كان لها أصل في مقال الدكتور محمود أمين العالم في رده على الشعراء أمثال عبد الصبور الحزين، بل إن هذه السمة قد تجسدت بشكل واضح في شعره- حتى حدت بالدكتور عبد الحميد جيدة إلى القول: "إن صلاح عبد الصبور يستحق بصدق لقب (الرومانتيكي العربي) لأنه جسد ظاهرة الحزن في تراثنا بأسلوب رومانتيكي جديد"[5].إن الشاعر الحديث قد امتاز على سلفه القديم بهذه الثقافة الواسعة والمتنوعة، والتي تمده بتجارب ترفد إمكاناته إذ لم يكن الشاعر القديم ليحوزها وذلك لطبيعة الحياة التي عاشها والتي كانت مقتصرة على الذات والجماعة المحيطة

---

(1) حياتي في الشعر/98.

(2) حياتي مع الشعر/98.

(3) مدارات نقدية/142.

(4) الشعر بين الرؤيا والتشكيل/27.

(5) الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر/188.

به. فالشاعر الحديث عندما تجاوز ذاته وتجاوز حدوده المحلية كان لابد له من إتقان ومعرفة ما يدور خارج حدوده ليتسنى له الوقوف جنبا إلى جنب مع شعراء العالم، فهو يبحث عن عالمية لشعره ولعل أولى مستلزمات العالمية الإحاطة بعلومها وثقافاتها، فهي المفتاح الذي يدخل به إلى ذلك العالم.

إن التجربة الشعرية في أحد وجهيها وفكر نقدي، فالتجربة تمثل تمظهر الذات كونها في الشعر ومعه، من هنا فإن العلاقة بينهما ليست ارتباطا لا انفصام بعده، وإنما هي إبراز للسيرة الذاتية في الشعر، أو للكشف عن سيرة الشعر ممثلا بالذات الكاتبة، فالعلاقة بينهما تقوم على التفاعل والكشف عن مضمون التجربة من خلال وجود المادة النقدية التي تمثل محورا نصيا يتوقف تحديد نوع الكتابة عليه، سواء كان النقد ممارسة على المنجز الشعري عموما، أو تنظيرا له.

إن وجود فكر نقدي وحديث عن ممارسة وبيان تصورات المبدع له، أمر تفرضه طبيعة النص الذي كتبوه، ومع ذلك فإن هناك أسبابا أخرى يستحضرها المبدع، بل انه يبرر خوضه في مجال النقد فيها، إن هو اغفل الضرورة التي يفرضها وكتابة (التجربة الشعرية). سواء كان واعيا بذلك أم جاهلا بهذه الضرورة. ويمكن لنا أن نحدد الأسباب التي تدفع المبدع والشاعر إلى الممارسة النقدية، في هذا النص أو في غيره من النصوص التي يكتبها على شكل مقالات، أو تعليقات أو حوارات إلى:

1) تأصيل المنجز الشعري:

إذ يشعر هؤلاء المبدعون أنهم يشكلون مكانة متميزة في عالم الشعر، وهذه المكانة قد تأكدت من خلال السبق الزمني للإبداع من جهة، ومن خلال التجديد الذي أحدثوه في عالم الشعر.

فالشعر والنقد يسيران معا، إلا أن الشعر اسبق إلى الوجود من النقد "فالنقد إذن يفترض أن الأدب موجود ثم يمضي في البحث عن طبيعته"[1]، ومن خلال نماذج اتفق على جودتها يقوم النقاد الشعر اللاحق، إن الشاعر يكتب ويبدع وفق ما تمليه عليه قريحته إذ يرى نفسه ذاتا متفوقة على الناقد، وقد كان الشعر قديما يتملق النقد ويداهنه، ويكتب المبدع مستهديا بمن سلفه وطامعا في ثقة النقاد، إذ كان هؤلاء النقاد يملكون سلطة تفرض وجودها على الشاعر، أما في العصر الحاضر فإن النقد قد نزل إلى منزلة الشعر فتساويا، إن لم يكن قد غدا النقد خادما للشعر، فالنقد تجاوز ما تعارف عليه النقاد من كونه كاشفا لأشكال الجودة والرداءة في النص الشعري إلى كونه آلة تعين

---

(1) قواعد النقد الأدبي/5.

على إضاءة النص وكشفه، وتمجيده فالشعر بقفزاته النوعية حفز النقد على متابعة هـذا التقـديم وتأكيده، فأصبح وجود النظريات والدراسات المختلفة يدين للمبدعين فضلا عن النقاد. وهذا ما وجدناه في أعمال إبداعية عديدة كانت بداية نشوء دراسات نقدية أو بداية لانفتاح عصر جديد، كرواية "الأحمر والأسود" لستندال، ورواية "الأم" لكوركي.

إن كتّاب "التجربة الشعرية" يؤكدون مكانتهم ابتداء من خلال كتاباتهم لسـيرهم الذاتية والتي تكشف عن فرادة الذات المبدعة، فالسيرة الذاتية تكتب غالبا– عندما يكون صاحبها قد عرف واشتهر، ومع هذه الكتابة، يكشفون عن مبررات هذه الفرادة، ولما كـانوا مشـغولين بالشعر، فإن دوران السيرة يكون حول هذا الموضوع الأساس. فتدوين التجربة– إذن– هو تأصيل للذات عموما، والحديث عن مكونات هذه التجربة والكشف عنها هو تأصيل للـذات الشـاعرة خصوصا.

ويقوم تأصيل الإبداع على أشكال عدة ، وذلك وفقا لاهتمام المبدع من جهة في نصه، ولما كانت تجربة لها فضاء خاص بها، نجد أن التأصيل لا يخرج عن هذا الفضاء، فهناك تأصيل ثقافي وآخر شعري وآخر لغوي...ويأخذ هذا التأصيل منحى نقد إبداع الآخر، ومنحى تضخيم الإبداع الذاتي وتأصيله والكشف عما لم يلتفت إليه النقاد.

فالبياتي ينطلق بنموذجه الشعري، عندما يرى أن الشعر الذي سبقه لم يكن قد خـبر الواقع المزري الذي تعيشه الجماهير. فضلا عن أن الشكل الشعري الذي يتوافق وينسجم مع هذه الرؤية لم يكن موجودا في المرحلة التي سبقته، فالواقع السياسي الذي كانت تعيشه الأمة كان قـد تجاهله الشعراء بالعزلة والانكباب على الذات فـ "كان البحث عن الشكل الشعري الذي لم أجده في شعرنا القديم، وكان التمرد الميتافيزيقي على الواقع جملة، دون وضع بديل له...كان هذا البحث هو ما أدى إلى اكتشاف الواقع المزري الذي تعيشه الجماهير وإلى اكتشاف بؤسها المفزع، وهنـا كان لابد من ضمور الباعث الميتافيزيقي في نفسي، ونمو الدافع الاجتماعي والسياسي"[1]، وهـذا الدافع لم يكن في قدرة الشاعر أن يصبه في الشكل القديم، من هنا يرى أن ما قدمه من شكل– كان مسبوقا به من قبل نازك و السياب– يتناسب مع التجربة الجديدة التي تتمزق إن هي وضـعت في قالب يقيد تشظياتها في أعماق الذات، ولهذا فقد بقي هذا الشعر الذي سبقه جديدا في موضوعه،

(1) ها أنت أيها الوقت/22.

مقيدا بذلك الشكل العمودي، وهذا ما يجعله خارج دائرة التجديد التي ينبغي لها أن تطال النص شكلا وموضوعا، "أحسست بأن الشكل الذي لم يستطيعوا تجاوزه كان قيدا على رؤاهم وعواطفهم المتمردة...كما دفعني فهمي لموسيقى الشعر المرتبطة بنوعية ومدى التجربة الشعرية إلى البحث عن إيقاع موسيقى خارجي يتسق مع إيقاع التجربة الجديدة"[1].

إن البياتي قد فاتته ريادة الشعر الحديث، رغم أنه كان من روادها لذا نراه يثبت تفرده وأثره بطريقة أخرى، كانت متمثلة بالبحث عن الموضوع الذي يناسب هذا الشكل الجديد، فكانت مضامينه الفكرية غاية ما عنده، بما تشتمله هذه المضامين من تعاطف كبير مع جمهور القراء الذين يعنيهم أمر الفقراء ورفع الظلم عنهم لتحقيق غاية وجودهم الإنساني.

وتدور فكرة التأصيل هذه عند أدونيس، حتى يمكن القول إن سيرته الثقافية- الشعرية كانت تقوم على هذه الفكرة، أي الكشف والتأصيل للمذهب الشعري والكتابي، والذي هو صورة لتأكيد الذات في وجهها الآخر، فعن إصدار مجلة (شعر) يقول: "كان إصدارنا مجلة (شعر) يشكل استمرارا لما سبقنا من محاولات التجديد الشعري والفكري في الحياة العربية لكن بوعي أكثر جذرية وبرؤية أكثر شمولا"[2] فهو تجديد يقوم على ما سبقه من (محاولات) لتجديد إلا أن الرؤية الجديدة والمواقف الجديدة كانت حدا فاصلا بين تلك (المحاولات) وبين التجديد الذي قدمته (شعر) فيقول عنه: "نظرنا في مجلة شعر إلى قضية التجديد الشعري في إطار ثقافي شامل، يتجاوز مجرد التغيير في انساق التفاعيل، ويتجاوز كذلك مجرد الخروج على أشكال الوزن إلى أشكال نثرية، فقد ربطنا هذا التجديد، أساسيا بنظرة جديدة شاملة إلى الإنسان والوجود"[3]. فالتجديد عنده يأخذ سعة أكثر من معالجة موضوعات مرحلية، كما يفعل البياتي، إذ تغدو قضية الوجود وتغير الموقف تجاهه وباستمرار هي محور التجديد الذي خرج به أدونيس، فهو هنا يتجاوز التجديد الشكلي، الذي لم يكن بعد ذلك يعني أدونيس لما اتصف به من ثبات، ويتجاوز الرؤية المحدودة بعالم الشاعر الواقعي الذي يعيشه، وإنما هو ينشر الشعر الذي يخاطب الإنسان بما هو إنسان لا يحده زمان ولا مكان ولا جنسية.

أما نزار فلا يهمه غيره منه، مادام يحقق غايته وحدود عمله الإبداعي، فهو يسعى

---

(1) م.ن/19.

(2) ها أنت أيها الوقت/52.

(3) م.ن/69.

للحصول إلى الجمهور ولا يهمه بعد ذلك أن يكون هذا الجمهور لا قيمة له عند غيره. إن نزار لا يريد النزول بلغة الشعر إلى الحضيض، وجعلها لغة مرادفة للحياة اليومية – وان كان قد صاغ شعره منها – فالشعر لا يقوم بالألفاظ والكلمات منفردة ومنفصلة عن سياقها الشعري، وإنما بتركيب الألفاظ والانزياح بها إلى دوال جديدة أيضا، فهو عندما يقول " كل ما فعلته أنني أقنعت الشعر أن يتخلى عن أرستقراطيته، ويلبس القمصان الصيفية المشجرة، وينزل إلى الشارع، ليلعب مع أولاد الحارة، ويضحك معهم، ويبكي معهم"[1] إنما يعني بذلك أن يؤدي الشعر وظيفته التي يراها هو، والتي تخاطب القلوب ويسمو بأرواحهم وتجعلهم يتنفسون الشعر، ويكون صورة لذواتهم. وقد أكد د. كمال خير بك أنه" مع نزار قباني الذي تقف لغته عند عتبة الحداثة الشعرية، بدأت المفردة العربية النزول من أعالي البرناس، إلى الشوارع والحدائق ومخادع النوم الدمشقية"[2].
أي أن هذه اللغة لم يتجرأ على تداولها في شعره أحد قبل نزار، وهذا ما يؤكد أصالته، في ركب التجديد رغم ما يخالفه فيه آخرون. أما صلاح عبد الصبور الذي كان ممثل التجديد في مصر، في وقت مقارب لحركة الشعر الحديث إذ" يكون مع نخبة من مجايليه من الشعراء العرب قد نصبوا المقصلة لقطع رأس المعوقات التي تمنع الشعر العربي من التفاعل مع المجريات والمعطيات وصولا إلى الفعل من ثمّ"[3]، فإنه لا يغفل الحديث عن تفرده، ذاتا شعرية وإنسانية، وهو ينطلق عند الحديث عن تجربته وتفرده من رغبة في مشاركة الرواد، والوصول إلى قامتهم – في هذا التجديد – وتحاول تجربته أن تتفرد بفلسفة إنسانية منطلقة من الشاعر نفسه، الإنسان، محور الوجود الرضي، وكذلك تحاول تأكيد خصوصية شعره، من خلال ما اختص به وتفرد أو من خلال الرؤية الجديدة لما سبق.
ولعل أبرز ما يحاول تأكيده بعد تقديمه لفلسفته تلك هو، موضوع"التشكيل" في الشعر فبعد أن يتعرض لدراسة الدكتور عز الدين إسماعيل حول الأبنية الفنية في القصيدة، يرى ضرورة الحديث عن وجهة نظره التي يرى أن لها خصوصية ربما لم يفطن لها هذا الناقد الكبير:" ليس من همه أن أتعرض ناقدا لكتاب ناقد جهير، ولكني أريد أن أعرض تجربتي الشعرية مع التشكيل في الشعر، وقد كنت إلى زمن قريب أتبنى كلمة(المعمار) التي يحبها ويؤثرها صديقي الناقد، ولكني الآن أجد أن

---

(1) قصتي مع الشعر/122.
(2) حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، كمال خير بك، ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف، ط1، 128/1982.
(3) صلاح عبد الصبور قصيدة مصر الحديثة، حيدر توفيق بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 9/1993.

كلمة التشكيل أكثر دقة من كلمة(المعمار)"[1]. ويتوقف عند هذا الجانب الهام من عملية الإبداع مسهبا فيه ومحللا لعناصره ومستشهدا على ما يقول بشعره، والذي يستوقفنا عند التشكيل هو تصريح الشاعر بقوله :"اعتقد أن تجربتي معه هي أوضح ملامح تجربتي الشعرية، فقد كتبت في سنوات إنتاجي الماضية كثيرا من القصائد وطويتها لا لسبب إلا لأن بناءها بدا لي في نظري غير محكم"[2] وهذا البناء لا يتم إحكامه إلا بالتشكيل الذي يفهمه.

وتقوم فكرة تشكيل القصيدة- عنده- على عناصر متعددة: الصورة الشعرية والموسيقى، إلا أن ميزة هذا التشكيل- هو احتواء القصيدة على ذروة شعرية "تقود كل أبيات القصيدة إليها، وتسهم في تجليتها وتنويرها، وهي ليست ذروة بالمعنى الذي نجده في الدراما وان كانت تحتوي عنصرا دراميا، ولكنها اقرب ما يكون إلى ما اصطلح العرب على تسميته (بيت القصيد)"[3] فهو إذن مصطلح غير جديد فما وجه تأصيله لهذا المصطلح، ما دام معروفا قبله؟

التشكيل يقوم على هذه الذروة ومن تعدد أمكنة هذه الذروة ينشأ بناء جديد للقصيدة فمركز القصيدة يكمن فيها أما بقية العناصر فيتحدد موضوعها- مكونات في النص- وفق هذا التغيير الذي يحدث في الشاعر في بناء قصيدته بتحويل ذروقما من مكان إلى آخر، والمعلوم في القصيدة القديمة إن البيت الأول يفضي إلى الذي يليه وهكذا حتى نصل (بيت القصيد) في البيت الأخير، بمعنى أن مسار القصيدة يسير باتجاه واحد، له بداية لا يعود إليها.

وعلى الرغم من أن أدونيس قد ساهم في التجديد الشكلي بتقديمه (قصيدة النثر) إلا أن هذا التجديد ليس مطلوبا لذاته، فلا قيمة عنده لاستبدال شكل بآخر يكون ثابتا أيضا، وإنما يجب أن يرافق هذا التجديد تلك الرؤية الجديدة، وهي القيمة الأساسية للتجديد عند أدونيس، إنه يعشق الخروج على الثابت والمتفق عليه إلى كل متحول يخالف فيه الآخرين، محافظا على تفرده وتصوراته، ومكانته ولهذا فهو يبرئ نفسه من تلك النصوص التي أساءت إلى الشعر الحديث وقصيدة النثر خصوصا، فهو كما يقال- يمسك العصا من منتصفها. "صحيح أن في العالم العربي اليوم فوضى كتابية، غير أن هذه الفوضى لا تنحصر في إطار "قصيدة النثر" وإنما تشمل كذلك قصيدة الوزن،

---

(1) حياتي في الشعر/36- 37.

(2) م.ن/38.

(3) م.ن/38.

وصحيح أن هناك جهلا بجمالية اللغة الشعرية العربية، وبتاريخ هذه الجمالية"[1].

وإذا كان نزار قد فاتته ريادة الشعر الحديث- أيضا فإن أثره ومكانته النقدية تأخذ قناة أخرى من خلال البحث عن اللغة المناسبة التي تلائم القارئ وتحبب إليه هذا الشعر، فاللغة هذه لم يكن هو مبتكرها وإنما كانت لغة مشاعة ومنتشرة بين القراء، ولكن إسهامه في إثباتها والكتابة بها هو ما يعتز به ويؤكده نزار ويرى أن هناك هوة عميقة تفصل بين اللغة التي نكتب بها، وبين اللغة التي نتعامل بها في حياتنا اليومية، لذلك "كان لابد من فعل شيء لأنها حالة الغربة التي كنا نعانيها، وكان الحل هو اعتماد (لغة ثالثة) تأخذ من اللغة الأكاديمية منطقها وحكمتها، ورصانتها ومن اللغة العامية حرارتها، وشجاعتها وفتوحاتها الجريئة"[2].

ولأن نزار كان يبحث عن مكان له بين الجمهور، فإن ما فعله هو تقريب ذاته وشعره إليه، فهو يرفض التعالي عليه، ويبحث عن أسهل الطرق التي تقرب إلى هذا الجمهور فكانت هذه "اللغة الثالثة" جواز سفره إلى عالم القراء، وكأنه يوصل لنا سبب إقبال الجمهور إلى شعره بسبب استعماله لهذه اللغة: "لن يصل بي الغرور إلى الحد الذي ازعم به أنني (اخترعت) لغة... لكنني اسمح لنفسي بأن أقول إنني طرحت في التداول لغة كانت موجودة على شفاء الناس، ولكنهم كانوا يخافون التعامل بها"[3]. فهو يعبر عن رغبة مكبوتة عند هذا الجمهور الذي لم يعد بمقدوره الرجوع إلى القواميس لفهم ألفاظ نكون بعد معرفة معانيها قد مزقنا الشعر وهرب منا، إذ أن الشعر لا يقف عند الأبواب وهو يسأم الانتظار، فلم تعد ذواتنا دار قرار له. فقد "كانت لغة الشعر متعالية، بيروقراطية، بروتوكولية لا تصافح الناس إلا بالقفازات البيضاء، ولا تستقبلهم إلا بالقبعة المنشأة وربطة العنق الداكنة"[4].

وعلى الرغم من أن هذا الجمهور الذي يحتشد له، إنما يحتشد لشخصه أولا، ولطبيعة موضوعاته ثانيا، ولأن شعره قريب من الخطبة، إلا أن هذه اللغة التي كتب بها، تمثل وظيفة يؤمن بها نزار، وهي إيصال الشعر إلى كل الناس، فليس هناك طبقية في الشعر، فالشعر، "لا يتجه أصلا إلى أينشتاين، انه

(1) ها أنت أيها الوقت/172- 173.

(2) قصتي مع الشعر/119- 120.

(3) قصتي مع الشعر /121.

(4) م.ن/121- 122.

يتجه إلى الأبرياء، يعني إلى كل أولئك الذين لم يجدوا ثوبا يلبسونه فلبسوا قصيدة"[1].

2) سلطة النقد بين الشاعر و الناقد:

يتميز كل من الناقد والشاعر بمكانة مهمة ومرموقة في المجال الأدبي، ولكل مجال ممارسته، وهو بهذه الممارسة يصل إلى جمهوره الذي يخاطبه فيعرف نفسه من خلال هذه الممارسة، وقد يعرف الناقد بممارسته هذه كما أن الشاعر يعرف بذلك أيضا، فهما شخصان منفصلان كل بمؤهلاته ومجال اشتغاله، ولم يكن هذا الانفصال حتميا في تاريخ الشعر، إذ قد يكون هذا الانفصال، وقد يكون هناك اندماج الممارستين في ذات واحدة، أي أنه قد يمارس الشعر والنقد شخص واحد ويمكن القول إن الشاعر يفوق الناقد في قدرته على الخروج من حدود الشعر إلى الممارسة النقدية، ولا يكون ذلك الناقد. إذ أن النقد فعل كسبي يقوم على ثقافة تؤخذ من خارج الذات، في حين أن الشعر يقوم في جزء كبير من وجوده على الذات ومؤهلاتها وما فطرت عليه من خصائص نفسية واستعدادات فطرية. فبذور الشعر كامنة في النفس في حين أن النقد يعتمد على فعل عقلي وثقافي في جزء كبير من وجوده.

ويعد النتاج الأدبي قناة اتصال بالجمهور، يملكها الناقد أو الشاعر فيصل إليه، ومع ذلك فإن الشاعر لا يكتفي بهذه القناة، بل يبحث عن قناة أخرى تؤكد فرادته وهذا ما يقوم به يعيد إلى ذهنه مكانة الأديب ذي الصناعتين. وقد كانت هذه المكانة لها أثر بالغ في توثيق الأديب واعتماد أقواله ونتاجه في الحكم على شعره أو شعر الآخرين. وان كانت هنا قد ألبست لبوسا آخر، فالمبدع يكتب ويمارس النقد في حدود ضيقة لا تتجاوز نتاجه الشعري الذي يعده منهجا يستحق أن يهتدي به الشعراء من بعده، أو أنه يؤصل بهذه الممارسة لمنجزه الشعري الذي يريد تأكيده واثبات أحقيته وصلاحه ليحقق الغاية الأولى وهي تعليم غيره قول الشعر.

إن الشاعر يشعر بضرورة الممارسة، إذ ما يزال النقد- في رأيه- محددا بقواعد ومبادئ، قد لا يتقيد بها الشعر فهو كما يشبهه نزار "سائل شديد التبخر والتمدد، وإفراز إنساني لا يطيق سكنى الأوعية والقوارير"[2]، فالشعر عنده أعظم من أن يدخل زجاجة النقد، ولهذا فقد كان يرى أن النقد لا يفسر العمل الفني- الذي هو نصه قبل كل شيء- وربما يمزقه في تقسيمات تباعد بين أجزائه في الوقت الذي يريد الشاعر أن يصل شعره بموضوعاتها ورموزه إلى المتلقي الذي يكمل

(1) أسئلة الشعر، منير العكش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1979/192.

(2) قصتي مع الشعر/24.

أركان الخطاب الأدبي، فهو لا يعنيه التقسيم والتصنيف بقدر ما يعنيه فهم المتلقي. وما وصل إليه من شعره، فالعملية النقدية يراها تحول نظر المتلقين إلى جوانب لا قيمة لها عند الشاعر، لأنها تضيع مفهومه الذي أراده في نصه الذي به يتفرد.

فالنقد يعلل ويفسر الظواهر، وهذا ما لا يهم الشاعر، فالناقد ينطلق من رؤية ترى "أن العمودين اللذين يجب أن تقام عليهما نظرية في النقد، هما تفسير القيمة وتفسير عملية التوصيل"[1] في حين أن الشاعر يرى أن مهمة النقد هو نقل التجربة والإمتاع بها إذ يرى "أن وظيفة الناقد، قبل كل شيء أن يقود إلى الاستمتاع بالتجربة الأدبية، وان عليه بعد ذلك- وفقا لخبرته- تفسير هذا الاستمتاع والخروج به من دائرة الانفعال إلى التفسير والتعليل"[2].

وتتمثل رغبة الشاعر النقدية في استشعاره الأهلية لهذه الممارسة، فله في ذلك تأصيل في النقد القديم، فالشعر عملية يمتزج بها الوعي واللاوعي. وتصاغ في اللغة، وإذا كان نزار قباني يرى أن الشاعر حالما يبحث في سر الممارسة الشعرية فإنه لا يقول شعرا، ويشبهه بالراقص "حين يتأمل حركة قديمة"[3]، فإنه يبغي من ذلك إلفات النظر إلى أن هذه الممارسة عند انقداح الفكرة في الذهن أو تلبس الشاعر بحالة الشعر، فإنه لا يملك تفسيرا لهذا الذي يحدث فيه، وان كان قادرا بعد ذلك على استحضار مراحل التجربة الشعورية والحديث عنها بدقة تتفاوت بين شاعر وآخر، وفقا لنشاط ذهنه ويقظته في استباق هذه العملية بعد أنتاج النص، ومع ذلك فإن النقاد يرون أن الشاعر هو خير من يصف هذه العملية، وان شابها خلط وإيهام ربما، فالشاعر هو الناقد الأول للنص، وهو يمارس هذا النقد بعد أنجاز النص، فالعملية تكون بوعي تام بعد مرحلة مخاض النص وخروجه إلى العالم الخارجي. فيغدو النص آنئذ موضوعا يقابل الذات/الشاعر، بعد أن كان كامنا في ذاته، فهو الوحيد الذي يعرف ما هو الشعر حسب راندال شارل، إلا أنه رأي غير مسلم بل هو اقل إقناعا كما يراه رينيه ويليك[4].

إن الشاعر قد لا يستطيع أن يقدم لنا تعريفا للشعر، وهذا ما لمسناه عند أصحاب التجارب الشعرية، وقد كان ذلك بسبب استقرار المفهوم عبر الزمن، ولأن هذا الشاعر لا يملك

(1) مبادئ النقد الأدبي أ.أ. ريتشاردز، ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة/64.

(2) مقالات في النقد الأدبي، د. السعيد الورقي، دار المعرفة الجامعية- الإسكندرية، 1989/228.

(3) قصتي مع الشعر/19.

(4) ينظر: مفاهيم نقدية/416.

جديدا يقدمه على التعريف السابق، ولكنه يعرف ما هو الشعر ووظيفته وما يحدث للشاعر أثناء قدوم الشعر إليه. ولهذا فقد كان "مفهوم الشعر الذي توقف عنده كل منهم يشير إلى غايته عندهم أكثر من إشارته إلى ماهيته بسبب ارتباطه بنوعية القناعات الفكرية التي يرتضونها له"[1] وهو يرى أن هذه المعرفة لم يتطرق إليها النقاد، فجل اهتمام النقاد هو التعامل مع نص منته، وان هم تطرقوا إلى هذه المعرفة التي يقدمها الشاعر في تفسير العملية الشعرية، فإنهم ينطلقون من تفسيرات تعالج موضوع الإبداع الفني من وجهة نظر نفسية واجتماعية. فـ"الشاعر يخلق عملا فنيا متجسدا، وانه لا يعرف بالضرورة النشاط الذي يقوم به ولا يهمه أن يعرف، وقد لا يعرف أن يصوغ ما يعرف بمصطلحات فكرية"[2]. أما الشاعر فإنه يقدم نظريته في تفسير العملية الإبداعية عمليا فهو الذات والموضوع في آن واحد، ومن استقراء النصوص المدروسة، وجدنا أن النقد الذي قدمه هؤلاء في معظمه كان حديثا عن ذات تمارس الشعر، وكان النقد فيها يقوم بوظيفتين: الأولى الشرح والتفسير من خلال الذات، والثانية التنظير لهذه الكتابة من خلال أنموذج الذات أيضا فهم وان لم يصرحوا بهذا الأمر، إلا أن تفسير أعمالهم والكشف عن ملابسات الممارسة الشعرية ذاتيا واعتبارها نموذجا قد اثبت قدمه في الواقع شاعرا مجيدا ومعترفا به.

ولعل ما يعين الشاعر ويسوغ له دخول الساحة النقدية، هو أن له ممارسة قد أحاط بجوانبها وخبرها، وهي تجربته الشعرية الخاصة، إذ تمثل معرفته بمراحلها وتكونها في ذاته، ومعالجته الواعية لها، تأسيسا نقديا يعتمد عليه ويستشهد به، فهي تقابل تلك المعرفة المكتسبة للناقد الذي ينطلق منها في نقده. فمعرفتي قريبة منه، وليس أمامه "ما هو اقرب من تجربته الشعرية ليحقق من خلالها حالة التوافق المبتغاة"[3].

ومما سوغ للشاعر هذا الدخول، هو ارتباطه بحدث يؤرخ لتاريخه الإبداعي، فهو لا يرضى أن يكون رائدا في الشعر من دون أن يكشف عن أسرار هذه الريادة التي ارتبطت به، فهو يحاول من خلال تجربته التعريف بذاته الريادية والتعريف بمؤهلاته التي كانت وراء هذه الريادة.

فلا يكفيه أن يتحدث عنه النقاد حديثا يربطه بتاريخ معين وينتهي الأمر، بل يحاول أن

---

(1) الشاعر العراقي ناقدا، علي حداد، حسين رسالة دكتوراه، مقدمة إلى قسم اللغة العربية، جامعة بغداد، 1990/90.

(2) مفاهيم نقدية/410.

(3) الشاعر العراقي ناقدا/277.

يثبت ذاته عند القراء بنفسه، وكأنما ينطلق من قناعة أن الناقد لا يمكن له أن يعبر عن الشاعر وينوب عنه، ولكن هذه القناعة ما زالت محددة في رغبته بنيل الإطراء والمديح والاعتراف في الفضل من جميع الأطراف، ويسره أن يكون اسمه مذكورا كل حين. إذ أن في كل نزعة جمالية أثرا نرجسيا يدفع الفنان إلى إثبات وجوده، ولا يتاح له من غير جماهير تعجب به وتمده بالترياق الذي يبحث عنه"[1]. أننا لا نتعامل مع نقد الشاعر بمنطق النقد الخالص- في تجربته الشعرية- فالتجربة الشعرية ليست كتابا في النقد، كما أنها ليست مؤسسة على هذا الأمر، وإنما هي سيرة ذاتية تحتل الذات السيرية بؤرة الموضوع ثم تطلق أشعتها إلى مواضع متعددة داخل الذات وخارجها، وتظهر طيف ألوانها من هذا التنوع في الإمكانات والإنجازات. وهذا النص قد تضمن مواقف نقدية ووجهات نظر ورؤى تكونت للشاعر بتفاعل ذاته مع الوجود، فهي شذرات نقدية أضاءت العمل الفني والذات المبدعة، ولهذا فقد كانت هذه الآراء تتسم بالعفوية والانطباعية، والانحراف في الذاتية أحيانا. كما أننا نجد الشاعر في نقده يعقب على أحكام ونظريات نقدية ولكنه يفسر ويدلي برأيه في القضية. فهو كما يقول اليوت "ينتقد الشعر من اجل أن يخلق الشعر"[2] وهو ما عده نقدا حقيقيا وأصيلا.

فقدرة الشاعر النقدية لا تتعدى معرفته بنصه الإبداعي وتجربته الذاتية وحين يخرج عن هذه المعرفة فإنه يدخل حيز النقد، ويتسنى له أن يمارس دوره ناقدا لا شاعرا ينتقد الشعر ولو كان بمقدوره أن يفعل ذلك لفعل ولكن الممارسة النقدية تستلزم ثقافة وقراءة علمية تختلف عن تلك التي تساهم في تكوين الشاعر، ومع ذلك فقد حاول أدونيس أن ينسلخ من لبوس الشاعر في تجربته فقدم نظريته النقدية بشكل أكثر وضوحا من بقية الشعراء الذين لم يستطيعوا مغادرة منجزهم الشعري وتجربتهم حيث اكتفوا بالحديث عن النقد من خلال تجربتهم، وقد عبروا عما يريدون قوله في هذه التجربة إلا أن أدونيس كان مأخوذا لا بالذات فحسب ولكن بالتأسيس لكتابة جديدة والانعطاف بالنقد إلى أفق جديد يؤسس للشعر الذي كتبه والذي سيكتب، "كان همنا الأساس أن نكتب وان نغير لغة الكتابة وافق الكتابة"[3].

ويبقى الشاعر الناقد مع ذلك ميالا إلى نوع الشعر الذي يكتبه الشاعر قد ينطلق في نقده

---

(1) النرجسية في أدب نزار قباني، د.خريستو نجم، دار الرائد العربي، ط1، 100/1983.
(2) The prefect critic p.14 نقلا عن "مفاهيم نقدية" /408.
(3) ها أنت أيها الوقت/176.

من ذاته الخالصة أو من ذاته التي اكتسبت وجودها من خلال الأفكار والتصورات التي تبنتها، فالحكم الذي يطلقه الشاعر، ليس بريئا أبدا، حتى لو مارس النقد بشكل اكبر من ممارسته للشعر، كأدونيس الذي يرى جودت فخر الدين أن كتاباته النقدية وتنظيرا ته "ليست بريئة، أي أنها ليست موقوفة على تناول الظواهر الأدبية والفكرية وعلى عرضها أو انتقادها، وإنما تتمحور– خلال هذا التناول– حول قضية فردية تمثلها تجربة أدونيس في كتابة الشعر"[1] وهذا ما اتضح في تجربته مع قصيدة النثر بشكل خاص ومع قضية التجديد بشكل عام. ويحاول الشاعر الاقتراب من مهمة الناقد وإظهار براعته في النقد كما في الشعر من خلال:

1. نقد النص الشعري الذي أنجزه، محاولا بذلك الكشف عن مضمونه وريادته أحيانا وملابسات إبداعه وهذا الجانب في النقد هو أفضل ما يقوم به الشاعر، بل يمكن أن يعد الناقد الحقيقي للنص وأفضل من يكشف عنه، لا أن يحكم له أو عليه، فهذا الحكم قد يشوبه شيء من عدم الموضوعية وهذا ما ستكشف عنه الصفحات القادمة، عند تناول الممارسة التطبيقية للنقد على النص الشعري.
2. نقد نصوص شعرية لشعراء آخرين، وفي هذه المرحلة يدخل الشاعر إلى أرض جديدة يحاول استكشاف معالمها، ويفسر الظواهر التي تحدث فيها.

ولعل أفضل من قام بذلك صلاح عبد الصبور وأدونيس فقد كان النقد الذي مارسه كل منهما امتحانا أوليا لهذه القدرة. وهنا فقط يمكن أن يدخل الشاعر ساحة النقد ويعترف به ناقدا. وقد كانت أول ممارسة نقدية لأدونيس في مجلة شعر عام 1962، حيث نقد ديوانا لامين نخلة الذي نشره بعنوان "الديوان الجديد" وعلى الرغم من قوله "لست ناقدا، ولا اطمح أن أكون، فإننا لا املك القدرة التي تلزم الناقد، منهجيا ومعرفيا، ومع ذلك تجرأت مرة، كي اختبر نصيا مسالة النص الشعري، على النظر النقدي في نموذج شعري، بارع الصنع"[2] إلا أنه قدم لنا نقدا يعبر عن رؤية جديدة تكشف عن وعي نقدي بما يقوم به وينتهي إلى القول "ساترك أمين نخلة الشاعر، واقرأ أمين نخلة الناثر– الناثر الكبير ليس لأنه يتحرك في نثره خارج الأطر الكتابية النثرية السابقة، بل لأنه أيضا أحد الناثرين الأفذاذ في تاريخنا الأدبي"[3].

أما صلاح عبد الصبور فقد مارس نقدا، أو كشفا على نصوص من شعر بريخت واليوت،

---

(1) أدونيس هاجس البحث والتأويل، جودت فخر الدين، فصول مج16 ع2، 188/1997.
(2)ها أنت أيها الوقت/81.
(3) م.ن/82.

وهو يأتي بهذه النصوص ليدعم فكرته ويؤكد على اقتراب أفكاره من هؤلاء، فضلا عن أمانته في الحديث عن هذه القصائد ليكشف عن المؤثرات التي أثرت في فكره أو نصه بعد ذلك.

4. تقديم رؤية جديدة لقضية سابقة، أي أنه يعبر عن تفسير لها من خلال تجاربه وقراءاته وممارسته الشعرية وقد تمثلت هذه الرؤى عند معظم الشعراء، مابين قضية فلسفية أو قضية فنية، كموضوعات الالتزام والموضوعية والشكل المضمون.

فالبياتي يتناول قضية الالتزام ويعطيها مدلولا يلائم تصوراته الفكرية فهو يرى أن الفنان مطالب من أعماق أعماقه أن يحترق مع الآخرين، عندما يراهم يحترقون، أما الوقوف على الضفة الأخرى والاستغراق في الصلاة الكهنوتية، فليس هذا من صفات الفنان الحقيقي في أي عصر من العصور"[1] ومثله يفعل صلاح عبد الصبور في حديثه عن تصور النقاد لقضية الذاتية والموضوعية في الفن، ويخرج بتفسير جديد لهذا الموضوع فيرى أن "الشاعر إذن لا يعبر عن الحياة، ولكنه يخلق حياة أخرى معادلة للحياة وأكثر منها صدقا وجمالا ولكنه لابد أن يخلق"[2]. أما أدونيس ففي حديثه عن قضية الشكل والمضمون، يعود إلى أقوال النقاد القدماء، فيرى أن النقد الحاضر لم يفهم مدلولات الألفاظ فيستعير أقوال عبد القاهر الجرجاني حول الموضوع، ويفسرها بما يتوافق مع الفكرة التي يتبناها.حيث يرى أن هذا الفصل بين الشكل والمضمون "هو في عمقه، سياسي- أيديولوجي، وليس شعريا بالمعنى الدقيق للكلمة"[3].

أما نزار فإنه يقدم فهما طريفا لأولية التجديد في الشعر الحديث فيرى أنه "ليس ضروريا- بعد احتلال القطار، أن يتخانق الأولاد الذين هاجموه وان يختلفوا على اسم من دخل القطار أولا وتاريخ دخوله، فالحقيقة أنهم دخلوه معا، وفي فترة تاريخية متقاربة جدا، ولا أهمية أبدا أن يسبق الواحد الآخر بمسافة ذراع أو نصف ذراع، أو ثانية أو جزء من أجزاء الثانية. لأن التجديد لا تنطبق عليه قواعد مباريات السباحة"[4].

3) الكشف عن النص الشعري:

الكشف عن النص الإبداعي من مستلزمات التجربة الشعرية، وهو ما أكدته تجارب

---

(1) تجربتي الشعرية/22.

(2) حياتي في الشعر/66.

(3) ها أنت أيها الوقت/86-87.

(4) قصتي مع الشعر/68.

الشعراء الذين تناولهم البحث.

فالنص هو الشعر والتجربة هنا ترتبط بعلاقة وطيدة بالشعر، فهي إذن ترتبط بشكل مبدئي بالشعر الذي أنتجه صاحب التجربة، وسنقف عند أشكال هذا الوقوف كما تمثلت في هذه النصوص، حيث يمكن أن تتمثل في صور ثلاث، الأولى الكشف عن النص الذي كان سببا في ريادة الشعر، فالنص هنا هو القناة التي يجوز الشاعر مكانته الإبداعية من خلالها،والثاني هو التصور الجديد الذي قدمه الشاعر لمفهوم سابق أو موضوع مطروق، فالشاعر هنا يتميز بقناة أخرى هي تجديده في الرؤية لموضوعات سابقة أو حاضرة، والثالثة تتمثل في عدم قدرة الشاعر على مواصلة النقد بشكل منهجي، لذا فالمرحلة النقدية معاناة وحصر لروحه الشاعرة، ومن هنا فقد كان الوقوف عند النص الشعري استراحة من هذه المعاناة. وسنتناول هذه الصور الثلاث بشيء من التفصيل.

الشعر هو موضوع التجربة الشعرية، ومن الطبيعي أن ينال حضورا في النص، فعلاقته متأصلة بكتاب التجربة، وهو الذي دفع الشاعر لتدوين هذه التجربة فالشعر يسوغ الكتابة هنا، ولكن في إطار جديد والشاعر في تجربته لا يمارس الشعر، ولكنه يمارس النقد على الشعر، فالتجربة هي كشف لهذا الجانب المهم في الذات وهو الإنجاز الذي حققته، وبه عرفت، وخلو التجربة من الإشارة إلى النصوص الشعرية قد يجعل النص كتابا تنظيريا، فضلا عن أن الشاعر لا يستطيع مغادرة ذاته الشاعرة حتى وان تقمص مهمة الناقد، فالشعر يجري في عروقه وقد استولى على ممتلكاته وهو يكتب، فالشعرية تظلله في كل موضع. وهذا ما بدا واضحا في عرض الأفكار التي قدمها الشعراء في تجاربهم كالبياتي ونزار وصلاح عبد الصبور، مما جعل النص– مع انه نثر– يدخل إلى حيز الشعر من باب جديد هو باب الشعرية لا من بابه المعروف سلفا.

أ. النص وريادة الشاعر:

يتذكر الشاعر القصيدة الأولى أو أول بيت شعري جرى على لسانه، بلذة ومتعة عظيمة، فهو ما إن ينطق بأول بيت حتى ينظر إلى نفسه ويتأمل جوانبه، وربما يتساءل عن حقيقة انه هل هو القائل لهذا البيت أو القصيدة؟ وهذا الاستذكار له أهمية في تاريخ الذات السيرية الشاعرة، فهو منعطف جديد بهذه الذات التي ستسلك مسارا له لذة جدته، ولكن وبمرور الوقت وتوالي القصائد، يخفت هذا الإحساس لتحل محله الرغبة في إحداث جديد في عالمه الشعري الواقعي، فقد تجاوز مرحلة إمتاع الذات إلى البحث عن الوجود الفعلي في عالم الشعر، ويبدأ بالحديث عن ميزة شعره،

وبم يفوق شعر غيره، وهنا يصل الحديث عن تلك النقلة التي أحدثها في شعره، وارتبطت باسمه، وحفرت له اسما خالدا في سجل الخالدين من الشعراء. فالحديث عن اللحظة الأولى هو تجديد في الذات الواحدة وانتقال الذات إلى مرحلة لا تحس بها إلا الذات نفسها، أما الحديث في لحظة إبداع الجديد، فهو انتقال إلى مكان الآخر الذي يقف متربعا على عرش الوجود الشعري.

والشاعر بعد وصوله إلى المرحلة الثانية وتحقيق الوجود قد لا يعنيه من أمر اللحظة الأولى شيئا، إذ هو انتقال داخل الذات من إنسان عادي إلى إنسان شاعر، فما تعود به الانتقالة الثانية أكبر من الأولى، كونها تحقق وجود الذات مقارنة بالآخرين، أما الأولى فإنها لا تتعدى حدود الذات مقارنة بنفسها في المرحلة السابقة. ومن ثمّ فإن انشغال الشاعر بإحدى اللحظتين يكون وفقا لأهمية أحداها على الأخرى، فنزار قباني- كعادته في الوقوف عند جزيئات التجربة، يقف يؤرخ لولادته شاعرا، وذلك في عام **1939** "وفيما كان رفاق الرحلة من الطلاب والطالبات، يضحكون، ويتمشون، ويأخذون الصور التذكارية على ظهر السفينة، كنت أقف وحدي في مقدمتها، أدمدم الكلمة الأولى من أول بيت شعر نظمته في حياتي..أذهلتني المفاجئة، قفز البيت الأول من فمي كأنه سمكة حمراء تنط من أعماق الماء..بعد دقيقتين، قفزت السمكة الثانية، وبعد عشر دقائق قفزت الثالثة، ثم الرابعة، ثم الخامسة"(1).

وقد كانت انتقالة إلى الشعر، قد سبقتها محاولات له للتعبير عن ذاته والبحث عن دور مناسب له، تمثلت في استغراقه بالموسيقى ثم الرسم، إلا أنها محاولات تبتعد عن التعبير عن الانفعال باللغة، ولهذا فقد كانت هذه المرحلة جديدة بالنسبة له لا مقدمات لها.

أما البياتي فلم يحدد لحظة الانتقال هذه بدقة، كما أنها ربما لم تشكل فاصلا بين مرحلتين، لها أهميتها التاريخية والنفسية له، إذ أن معالجته للشعر كانت قد سبقتها محاولات كتابية حاول فيها التعبير عن انفعاله بالعالم "فحينما بدأت أعالج الكلمة، محاولا بها أن أعبر عن انفعالي بالعالم، لم يكن الشعر هو أول ما حاولته من أشكال الكتابة، لقد كتبت القصة القصيرة وكثيرا من الحواريات القصيرة والقصائد أيضا، ولكن شيئا ما كان يأخذ في طلب التعبير عنه، شيئا كان يجول بنفسي ولد حينما بدأت- للمرة الأولى- إقامتي في بغداد"(2).

وقد كانت ولادة الشاعر ليس قدرا خارجا عن ذاته، فالبياتي لا يؤمن بإمكانية "أن يولد

---

(1) قصتي مع الشعر/62.

(2) تجربتي الشعرية/9.

الشاعر وفي يده القيثارة وإنما يمكن أن يولد من قلب ذلك الإنسان الذي يتم التوافق بين عالمه الداخلي والعالم الخارجي من حوله"[1]. ولكنه يؤمن بأن الشعر من معاناة هذا الإنسان وتفاعله مع العالم، ويؤكد البياتي على عامل الاكتساب في كينونة الشاعر المنتظر، ولهذا كانت القراءات والثقافة التي ثقفها من كتب التاريخ ومكتبة جده وأغاني القرية قد ساهمت في تكوين مواقف نفسية وكيفية يرى فيها الأشياء والتي يعدها مادة الشعر، إلا أنه لا ينفي أثر تكوينه النفسي الذي هو مزيج من الطبيعة الذاتية والثقافة الخارجة عن الذات يقول: "اكتشفت أن التعبير الشعري اقرب إلي من أي شكل آخر، هذا الشكل اقدر على التعبير عما يجيش بصدري من قلق ومشاعر، أكثر مما يتفاعل في عقلي من أفكار، كما كان تكويني النفسي من أساسه: الرؤية الشاملة للأشياء، والنفاذ إلى جوهر الأشياء الصغيرة التي هي مادة الشعر وينبوعه"[2].

ولا يحدد صلاح عبد الصبور زمنا لأولوية قوله الشعر إلا أنه يكشف عن عمره في تلك الفترة من خلال قوله :"ولأعد الآن من هذا الاستطراد لأقف عند عامي الخامس عشر كنت عندئذ قد أمضيت عامين قادرا على نظم الشعر الموزون"[3] وتشكل هذه البداية مرحلة لها قيمتها في نفس صلاح عبد الصبور الذي لم يكن قادرا على تصديق ما يقوله شعرا لهذا فقد كانت لحظات عزيزة عليه، فهو لا يكف يختبر قدرته على النظم، خشية أن يكون هذا الشعر غمامة صيف سرعان ما تتلاشى وتذهب دونما عودة، فكانت كل الأوراق هي أرضه، فلم يترك بياضا أو سوادا إلا وقد سطر فيه ما يكتبه، وهذا من شدة تعلقه بهذه اللحظة "فالإنسان يفرح فرحا غامرا حين يكتشف في نفسه القدرة على الوزن حتى ليتصور انه ملك كنزا من كنوز السحرة الأقدمين"[4].

إذن فإن هذه اللحظة تحضر على مستوى الذات الشاعرة، وليس الحديث عنها بعد اكتمالها إلا من حيث إنها تاريخ يكتب لهذه الذات ومعلومة يقدمها الشاعر لقارئه، إلا أن اللحظات المهمة، تتمثل بالإنجاز الشعري الذي يفوق السائد ليقفز نوعيا فوق هذه النماذج مقدما نصا له خصوصيته شكلا أو مضمونا أو كليهما معا.

والشاعر الحديث– كما رأينا– كانت ريادته سببا من أسباب كتابة نص التجربة

---

(1) م.ن/14.

(2) تجربتي الشعرية /13.

(3) حياتي في الشعر/73.

(4) م.ن/73- 74.

الشعرية، فإذا كانت السيرة الذاتية تساوي بين الأحداث، باعتبارها تنوعات في الذات السيرية التي لها الميزة ذاتها، فإن التجربة الشعرية لا تساوي بين كل الجزئيات وإنما تحاول تعميق السيرة الذاتية في التجربة الشعرية التي تقوم في أحد وجوهها على الحديث عن الحدث أو القضية التي تفرد بها الشاعر عن بقية شعراء جيله أو الجيل الذي سبقه.

إن الشعراء المحدثين قد عاشوا تجربة اجتماعية متقاربة، فهم مشتركون في نفس المرحلة الزمنية التي سادها التجديد على اختلاف بلدانهم، فضلا عن أن الظروف الاجتماعية والسياسية بشكل عام كانت تظلل الكل، مع وجود فروقات بين بلد وآخر، إلا أن معظمها كانت تسيطر عليها دول الاستعمار أو الحكومات التي توالي المستعمر.

ونظرا لأن التجديد الذي حدث كان حدثا جليلا، وقد أزهر في بلد- هو العراق- دون البلدان الأخرى فإن هذا التقرير دفع الشعراء إلى البحث عن خصوصية لذواتهم ولانجازهم الشعري، فكان تصورهم من ثم لخصوصية النص هو الذي قدمهم على الآخرين الذين كانوا تبعا لهم.

لم يعد أمر ريادة الشعر الحر يعني هؤلاء، على الرغم من الأقوال المتعددة التي ترجعها إلى شعراء العراق، ورغم وجود محاولات سابقة للويس عوض وباكثير، إلا أنها "ظلت محاولات فردية لم يكتب لها النجاح، ولم يستمر أصحابها فيها أو يحاولوا نشرها وتعميمها كنموذج وفكرة"[1] خاصة أن الجدل في هذه القضية لم ينته إلى قول فاصل، فليس من الممكن أن يبقى الشاعر أسير هذه الفكرة، لأن العبرة ليست بالبداية وإنما بديمومة الإبداع والاستمرار به، أما الوقوف عند هذا التجديد من دون تقديم جديد في الرؤية الشعرية والإبداعية فهو عمل من بردت قريحته وضعفت همته في الشعر، فالحداثة إذن "فعل تغيير مستمر، وحركة إبداع لا تتوقف"[2] على اعتبارها مرحلة مشخصة للتجديد أو هي مرحلة أكثر عمقا من التجديد من هنا كانت القفزات الإبداعية في مجال التجديد الشعري هي محور الريادة.

ويقف أدونيس في خطابه السيري رائدا في التنظير للحداثة التي ابتدأها مع مجلة (شعر)، ورغم هذه الريادة فإنه يقدم نفسه لا على انه مبدع ورائد في التنظير وإنما رائد في تقديم أنموذج النص البديل لهذا السائد، محققا بذلك- وفق ما يراه- تقدما في الكيفية التي كتب بها قصيدته،

---

(1) صلاح عبد الصبور، قصيدة مصر الحديثة/11.

(2) النقطة والدائرة/ طراد الكبيسي دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ط1، 1987/96.

والتي كانت باسم "الفراغ" التي نشرها مطلع 1954 . حيث تكشف هذه القصيدة وعيا للواقع وتحديدا لمجالات قصوره، فالعالم الذي يعيشه فراغ والقيم السائدة فراغ، والحياة بعد ذلك فراغ، ومن هنا فهي قصيدة ترصد الواقع من حيث هو صورة متشكلة في وعي أدونيس الذي يرى الحياة وفق تصوراته والتي تختلف عن السائد من هذه التصورات.

قصيدة الفراغ جاءت أنموذجا ومثالا على التجديد المبدع والذي كان تصحيحا لذلك النوع من التجديد الذي لم يتجاوز قضية الوزن الذي هو أدنى درجات التجديد حسب أدونيس، إذ أن التجديد عنده "لا يكون في مجرد اختلاف النسق التشكيلي، عما كان عليه في الماضي، وإنما يكون حيث تتهدم البنى القديمة نظرة ورؤية وحساسية وتعبيرا"[1]. من هنا كانت القصيدة نتاجا مؤسسا على رؤية جديدة تقف مع "الصراع الفكري في الأدب السوري" مسبقا وتندمج مع المحاضرة التي ألقاها يوسف الخال فيما بعد أواخر عام 1957 .

ويكشف أدونيس عما فعلته وحققته من نقلة في إطار الذات والآخرين، فكانت وكما يقول: " علامة فارقة في كتابتي الشعرية"[2] حيث كانت حصيلة تفاعل الذات مع الأفكار التي تبنتها، فالقصيدة كانت بعد قراءة أدونيس لكتاب أنطون سعادة، وغيرها من كتبه التي كانت تتخذ مسارا إقليميا خاصا، وكانت هذه القصيدة "بالنسبة إلى آخرين (تقدما) في (الموقف) وفي طريقة التعبير"[3]. فالقصيدة حملت رؤية جديدة كانت قد سبقتها قصيدة لسعيد عقل تمثلت الأفكار ذاتها التي نادى بها سعادة. وأدونيس يسلك المسلك ذاته الذي سار عليه سعادة في نقد قصيدة سعيد عقل "بنت يفتاح" و "قدموس" وبذا يكون متفردا في الساحة الشعرية التي استطاعت أن تقدم وعيا فكريا لا يقوم على وعي سابق سائد، ولكن على وعي يتأسس على رؤيا تقفز من خلف هذا الواقع وتتجاوزه إلى حاضر جديد وقد كان للقصيدة فعل مزدوج، الأول في طبيعة موضوعها والثاني في طريقة تشكيلها، فيرى أنه كان أول من نظر إلى الواقع الراهن نظرة جديدة يقول: "حاولت في هذه القصيدة للمرة الأولى أن انظر إلى الشيء السياسي- الاجتماعي الراهن من موقف نضالي واثق، تركز على المحسوب المباشر، وبلغة يشحنها هذا الموقف بالغضب النقدي على الفراغ الذي يملأ الحياة العربية، فهي قصيدة سياسية تنمو نموا تفاؤليا: ترفض الراهن فيما تصفه، لكن في لهب من

(1) ها أنت أيها الوقت/68.

(2) ها أنت أيها الوقت/71.

(3) م.ن/71.

التوكيد على إمكان تخطيه، وبناء حياة جديدة"[1]. ومن السهل جدا أن يصف الشاعر نصه ويسوغ أفكاره بشكل مثير كما يفعل أدونيس، ويلاحظ أن التزام القصيدة هنا لا يختلف عن التزام شعراء كثيرين بمثل هذه الموضوعات، فالبياتي مثلا لم يكن بعيدا عن هذه الموضوعات وتناولها في شعره ومع ذلك فقد المح أدونيس إلى مثل هذا التيار الذي يدعو إلى جماهيرية الشعر، والذي كان البياتي من شعرائه حيث وصفه بالعقم والبلادة[2] بل كان خنجرا في جسد اللغة العربية.

إن الجديد عند أدونيس كان في الموقف الجديد الذي نظر من خلاله إلى الواقع، فالخبرة لم تكن بالوصف والالتفاف إلى هذا الواقع وإنما بالرؤية التغييرية التي قدمها أنطون سعادة. فالقصيدة إذن دعاية لموقف أيديولوجي، لا يختلف عن الموقف ذاته الذي ينطلق منه أولئك الشعراء الذين انتقدهم أدونيس.

أما الفعل الثاني لهذه القصيدة فهو تشكيلها، حيث لم يستطع أدونيس رغم قنوات تفرده النقدي البقاء خارج معضلة الريادة في القصيدة ورغم أنه لا يعير لها اهتماما إلا أنه يذكرها كمعلومة غائبة عن القراء، فالقصيدة كانت صورة لفورات الغضب غير المنتظمة التي كان ينطلق منها. فالقصيدة لم تنظم ذهنيا أو كتابيا يقول: "طبعا لم أضع لشكلها في ذهني تخطيطا عبأته بالكلام، لهذا جاءت نوعا من الفوضى التلقائية، على نحو غير مدروس مسبقا وغير منتظم"[3].

ويتفرد أدونيس هنا كنموذج للتفرد النصي لقصيدته، في حين أن الشعراء الآخرين قد تحدثوا عن ريادة أخرى لم تتمثل بنص معين كما هو الحال مع أدونيس، وإنما تمثلت بمعالجات للقضية السابقة لهم أو الخروج بالمفهوم من دائرته المعروفة إلى تفسيرات جديدة امتازت بمدلولات تنبثق من تصورات مختلفة وذوات أخرى فالبياتي ما تزال أزمة النص الأول الرائد للشعر الحر لم تنته بعد، بل وقد اختلف النقاد في تحديدها فمال البعض منهم إلى إضفاء الريادة على نازك وآخرون على السياب، لذا فالنص الجديد لم يمتلكه البياتي "بل انه كان خارج حلبة السباق في ريادة النص، لذا فقد كانت ريادته تتمثل في معالجته لقضية الشعر ووظيفته وكانت ريادته الحقيقية في تبني قضايا الجماهير والذود عنها، حتى إذا البياتي شاعرهم ينطق بحالهم ويقول "كنت اشعر في ذلك الوقت

(1) م. ن./72.

(2) ينظر م.ن/41.

(3) ها أنت أيها الوقت/72.

بأنني اكتب مدافعا عن الحرية والعدالة للجماهير البائسة لا لنفسي"[1].

وعلى الرغم من حديثه القصير على فهمه لموسيقى الشعر والتي يراها مرتبطة بتجربته الشعورية الجديدة، إلا أنه لم يقف وقفة واضحة لطبيعة هذا الفهم ولم يمثل له في نص قد كتبه، فقد كانت هذه الموسيقى كما يرى أنه تمثلها في قصائده "جزءا عضويا مكملا للتجربة الشعرية نفسها، وبعدا ثالثا يحمل نفس ملامح إيقاعها النفسي وأساسها الفكري والوجداني"[2]. مما يعني ذلك انه لم يقدم نصا رائدا من حيث التجديد الشكلي وهيكلية القصيدة الحديثة.

ويسير صلاح عبد الصبور مسار البياتي، فهو لم يقدم نصا رائدا كنص أدونيس يتحدث عنه، ولكنه تناول ظاهرة المسرح الشعري من خلال موقف النقاد من المسرح الشعري والدفاع عن شعرية النص المسرحي متخذا مثالا على هذه الشعرية في مسرح تشيكوف وبرناردشو وآخرين. ويصل بعد ذلك إلى الحديث عن مسرحه الشعري كما يراه مبينا موقفه من قول النقاد الذي كانوا "يزعمون أن الشعر لا مبرر له على المسرح وان المسرح الشعري بقية متحجرة من عهد قديم"[3]. ورغم اعترافه بالتجديدات التي قام بها النقاد على مستوى المسرح العالمي، إلا أنه يحاول أن يحيي أسلوبا قديما يرى أنه قد أجاد في فهمه والكتابة وفقه وهو شكل التراجيديا اليونانية. وكتب به نص مسرحية "مأساة الحلاج" التي قدم من خلالها نوعا جديدة للسقطة التي أودت بحياته ومتخذا من الحلاج رمزا لمعاناة الفنان في هذا العالم "كان عذاب الحلاج طرحا لعذاب المفكرين في معظم المجتمعات الحديثة وحيرتهم بين السيف والكلمة بعد أن يرفضوا أن يكون خلاصهم الشخصي بطرح مشكلات الكون والإنسان عن كواهلهم هو غايتهم"[4].

ب. الشاعر وخصوصية المنجز:

يحاول الشاعر أن يغطي مساحة شعره بتعدد الموضوعات التي عالجها في الشعر، ولأن الشعر غالبا ما يتناول موضوعات عديدة، فإن القارئ قد لا يصل إلى مواقف الشاعر الأساسية التي تظلل شعره، والتي تعرفه بهذا القارئ، ومن المعلوم أن الشاعر قد يتخذ له مسارا يحدد أفق شعره من خلال موضوع يعاني منه ويشغله، كان نكون فكرة يريد تقديمها للفقراء، ربما لم تصل إليهم من

---

(1) تجربتي الشعرية/22.

(2) م.ن/19.

(3) حياتي في الشعر/211.

(4) حياتي في الشعر/219

خلال الشعر. فالكشف هنا والإضاءة تحاول توجيه القارئ إلى هذه الموضوعات وتحدد له مسارا يحاول من خلاله فهم ما يريده الشاعر، وقد كان الشاعر– قديما– يتطرق إلى كل الموضوعات، فهو مجيد في المدح والهجاء مثلا وله شعر ذلك وفي موضوعات أخرى، إلا أن هذه المقدرة قد تنبئ القارئ بأن ليس ثمة قضية أساسية يدور عليها شعره، فتنوع الموضوعات يعني عدم الالتزام إذن، ولعل هذا التحديد الذي يقوم به الشاعر لموضوعات شعره، يأتي لرؤيته أنها الأهم في الحياة، من تلك الموضوعات التي تترل إلى عامة الناس وتتحدث عن حياقم شعرا، آن الأوان للشعر أن ينسلخ من مهمته التعليمية، وان يخرج عن كونه فن المناسبات، إلى وظيفة جديدة هي التعبير عن تجربة عظيمة ترتفع بالقراء إلى افقها. ولم تكن هذه القضايا العظيمة سوى رؤى يتبناها شاعر تجاه الحياة.

فالبياتي ليس عنده قضايا مشتتة ولا موضوعات تتوزع هنا وهناك، إنما كانت قضيته الأساسية هي الخروج من هذا الثبات في الحياة والبحث عن منفذ للثورة عليه، فهو واقع مزر كل شيء فيه يموت بالمجان، وعلى الرغم من أن شعره يشي بهذه الفكرة بوضوح من خلال مصطلحاته وألفاظه، إلا أنه هنا يعيد ما فهمه القراء أو ربما لم يفهموه ليصل إلى آخرين لا علاقة لهم بالشعر يقول: "لقد غمرت الرؤية المتمردة كل المواضيع الشعرية التي كتبت فيها، فالموت المجاني الذي يضرب ضحيته دونما سبب مفهوم، ذلك الموت الذي كان اشد بروزا في "أباريق مهشمة" هذا الموت كان لابد من فهمه، وكان فهمه هو التمرد عليه، وفي "المجد للأطفال والزيتون" و "أشعار في المنفى" و "عشرون قصيدة من برلين" و "كلمات لا تموت" كان هناك الموت من اجل الحرية"[1]. فهذه النصوص تكشف عن مرحلتين الأولى هي الواقعية التي تحاول رصد الظواهر التي تسود المجتمع وقد تمثلت بهذا الموت الذي يخلو من أي قيمة، والثانية هي مرحلة الواقعية الاشتراكية التي لا تكفي بالوصف، بل تحاول الثورة على الواقع، فالشعر هو ليس انعكاسا سلبيا يقف مكتوفا أمامه، ولكنه انعكاس يبدع واقعا جديدا ويتمرد على الواقع القديم، ويعرج البياتي شارحا مفهومه حول التمرد، فهو يحاول أن يوجه القارئ إلى مديات هذا التمرد، وكأنه يرسم له مسارا يتمرد هو كذلك من خلاله، فالتمرد لا قيمة له ما لم يكمل بالثورة التي تعد مرحلة أخيرة لهذا التمرد، فـ "التمرد لا يكون منطقيا ولا إنسانيا إن لم تكن الثورة، إن المتمرد دون ثورة إنما يشبه البهلوان الذي يقفز مبتعدا عن الأرض ضد قانون الجاذبية"[2].

---

(1) تجربتي الشعرية/22-23.

(2) تجربتي الشعرية/25- 26.

فالبياتي يأتي بالمفهوم والفكرة ليؤكد وجودها في نصه الشعري ثم يعود مرة أخرى للوقوف عند هذا المفهوم شارحا له وموضحا موقفه تجاه، فالكشف هنا يعطي مفاتيح لفهم النص الشعري الذي هو تطبيق وتمثيل لهذا المفهوم. والكشف هنا عودة إلى الفكرة قبل أن تتشكل شعرا، مما يعني ذلك أن هذا الكشف لم يدخل إلى عمق النص الشعري ويظهر عناصره، ولكنه كان كشفا للأفكار التي تمثلت شعرا فيما بعد. فالأفكار المسبقة تتشظى أيضا باتجاهين: الأول صياغتها شعرا والثاني صياغتها نثرا.

وقد كانت هذه الرؤية المتمردة إفرازا لما حدث في الواقع العربي، حيث كانت الرؤية الواقعية مسيطرة عليه. فيما كتب، وكان من نتائج هذه الرؤية أن امتلأ شعره وسيرته على حد سواء بالمصطلحات التي تدور حول مفهوم التمرد، الثورة. وما يستدعي ذلك من موت/ وكائنات متناهية وأخرى لا متناهية، وحرية واستعباد ونفي. ولهذا فإن البياتي حالما يمر على مثل هذه المصطلحات، فإنه يقف عندها ويوضح أبعادها من خلال ما استقر في تفكيره من مفاهيم ومدلولات لهذه الألفاظ.

من هنا يكون البياتي قد قدم مفتاحا لشعره لأولئك الذين يقرؤون شعره، ولأولئك الذي لا يعنيهم الشعر، أو شعره بالذات فقدم نفسه إليهم.

ولعل البياتي يرى نفسه قد تفرد بتناول هذه القضية، مما جعله يتوقف عندها، وكأنه الحارس الأمين لها، فالشاعر غالبا ما يتوقف طويلا عند نتاجه وما تفرد به، فهو قناة مهمة وضرورية للحديث عن ذاته التي تتحدث.

أما نزار فيرى– من خلال تأكيده– أن شعره السياسي يمثل علامة فارقة في تاريخ الشعر الحديث، إذ أن الشعر الحزيراني قد أحدث ثورة من خلال النص الذي كتبه فقد كان موضوع المرحلة والشعر في آن واحد، ويقف نزار طويلا أمام هذا الموضوع ليكشف عن مواقفه التي تمثلها "هوامش على دفتر النكسة" بطريقة أخرى غير الشعر، فالحديث عن هذا الموضوع هو تفسير للنص وإعادة للأفكار التي تمثلها، وعلى الرغم من انه يقف صفا مع الشعراء أمام هذا الحدث الخطير، إلا أنه يبقى مستأثرا لنفسه سلطة الحديث عن هذا الموضوع، وذلك لارتباط هذا النص "هوامش على دفتر النكسة" بأحداث وظروف وضعت الشاعر في مصاف المتشائمين والثرثارين بشعرهم، ومن هنا فقد ولدت فكرة سادت الوسط الأدبي– على حد قوله– تحاول أبعاده عن الحديث حول هذا الموضوع، وانه لا يصلح أن يكون صوتا لموضوع يهم الأمة بأكملها، إذ تصور هؤلاء انه شاعر قد

أوقف شعره على دغدغة عواطف المراهقين يقول: "الناس يعرفونني عاشقا كبيرا، ولا يريـدون أن يعرفونني غاضبا كبيرا، يعرفون وجه العملة الأمامي ولا يهتمون بوجهها الخلفي، يقبلون نزار قباني قبل 5 حزيران، ويرفضون نزار قباني بعد 5 حزيران، يطبقون علي معلوماتهم الجغرافية، ويعتبرون شعري العاطفي قارة، وشعري الثوري قارة، وبينهما بحر الخامس من حزيران يضعوني في زجاجـة الحب ويختمونها بالشمع الأحمر"[1].

ويرى نزار أن هذه النكسة كانت ساحة اختبار لكل الشعراء، فهم بين خيـارين، أمـا السكوت والرضا بما آلت إليه الأوضاع أو الغضب والتمرد على هذا الواقع الذي حدث علـى الأرض العربية. فقد كان الخامس من حزيران شرارة أشعلت النار في ثياب الشعراء، ومنهم مـن استسلم لهذا القدر واستعد للموت، إلا أن نزار كان من الشعراء الذين تمردوا على هذا السكوت فلم" يبق بعد حزيران للشاعر سوى حصان واحد يمتطيه هو الغضب"[2].

ولعل أهم ما فعله هذا الشاعر هو نقد الذات، وكشف زيفها وتعريتها لترى نفسها، من خلال الشعر. ومن طبيعة الإنسان نفوره من النقد ومحاولة إيجاد المبررات لكل الأخطاء، وهذا داء آخر فوق داء الهزيمة.وقد كان الطرف الناقد هو نزار قباني، ويقف الواقع ممثلا بالسياسة السـائدة آنذاك. ومن يقف معها من الشعراء والكتاب، في الطرف الآخر ولهذا فقد كان نقده موجهـا إلى كل الأطراف التي تخفي حقيقة هذا الواقع وأسباب الهزيمة، إذ " كان النقد الـذاتي شـيئا مخالفـا للطبيعة العربية وقناعة العربي بتفوقه وتميزه، وسوبرمانيته، قناعة لا تقهر، فهو من طينة وبقية البشر من طينة، هو من معدن الماس وسائر الكائنات من الفحم، هو التأريخ والآخرون هوامش غير مرئية على جانبيه"[3].

إن نزار يؤرخ لذاته ويكشف أبعاد الموضوع الذي تناوله في تلك الفترة بما يوحي إلى أن هذا الموضوع قد اختص به وتناوله على الوجه الذي قصر فيه الشعراء الآخرون. ولعل ما حدث له في مصر من تضييق له ولشعره ما ينبئ عن هذه الخصوصية، حيث يورد رسالته التي وجههـا إلى الرئيس جمال عبد الناصر والتي يشكو فيها موقف السلطات الرسمية في مصر منه، ويستمر في تفسير موقفه من تلك الأحداث مبررا لسلوكه ومواقفه التي بدت في شعره بقوله:" إنني أنقل عن الواقع

(1) قصتي مع الشعر/223.

(2) م.ن/220.

(3) قصتي مع الشعر/218.

بأمانة وصدق، وأرسم صورة طبق الأصل، لوجوهنا الشاحبة والمراهقة، لم يكن بإمكاني، وبلادي تحترق، الوقوف على الحياد، فحياد الأدب موت له، لم يكن بوسعي أن أقف أمام جسد أمتي المريض، أعالجه بالأدعية والحجابات والضراعات فالذي يحب أمته- يا سيادة الرئيس- يطهر جراحها بالكحول، ويكوي- إذا لزم الأمر-المناطق المصابة بالنار"[1].

ت- الاستراحة من عناء النقد:

النقد ممارسة واعية، تحتاج إلى قدر من الوعي بأدوات هذه الممارسة وذهنا نشطا يحاول السير مع النص للوصول إلى ماهيته والكشف عن مضمونه، والنقد رحلة شاقة في عمق النص وهو بداية موضوعية تعلق كل الأحكام الذاتية وتتناول النص وفق تجربة خارجية عن هذه الذات، تجربة جديدة تحاول الوصول إلى بؤرة الإبداع النصي من خلال قيم وضوابط يحاول الانطلاق منها الناقد بعيدا عن تأثيرات الذات الفردية. فالتفكير المنطقي أو الرياضي يستولي عليه في هذه الممارسة، والنقد يقوم على معرفة علمية وثقافية متنوعة تعين على فتح مغاليق النص أو أخذه في تفسيرات تواكب الواقع المعاصر وإنسانه، وعلى الرغم من أن الشعر يقوم على هذه المعرفة ويستلهم المبدع ثقافته الخزينة وهو يمارس الإبداع، والشعر معرفة مصاغة بأسلوب جمالي، إلا أن هذا الاستلهام في مراحله الأولى لا يقوم على تفكير واع كوعي العملية النقدية، وإنما يقوم به اللاشعور الذي يتخير من هذه التجارب ويصبها في نص لغوي إبداعي "ذلك أنه لا ينبغي لنا أن ننخدع أبدا، بأن العمل هو بالنسبة للفنان عملية بالغة الوعي، يظهر الفن من خلالها أشبه بواقع خاضع لسيطرته، وليس بحالة نشوة ملهمة إطلاقا"[2] فالشاعر لا يشعر بإرهاق الرحلة في عالم الإبداع، وهو لا يتكلف الإبداع، وان هو فعل ذلك فإن شعره يدخل حيز النظم لا الشعر، بخلاف الناقد الذي يتحمل كثيرا من معاناة رحلته إلى عالم النص، من هنا كان النقد والشعر رحلة، رحلة مقيدة بحدود ومعالم في عالم النقد ورحلة غير مقيدة في عالم الشعر. والشاعر من امتلكه الشعر واستولى عليه وفرض وجوده حالما يأتي، لا الذي يستجدي الشعر أن ينعم عليه بشعر قد اجتره اجترارا، فالشعر حالة تفرض وجودها على الشاعر لا سلطة له لدفعها عنه و" القصيدة هي التي تتقدم إلى الشاعر ليكتبها لا العكس وبتعبير آخر ليس الشاعر هو الذي يكتب القصيدة وإنما هي التي تكتبه"[3]. والشاعر

---

(1) قصتي مع الشعر/239.

(2) ضرورة الفن، ارنست فيشر، ترجمة ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت، د.ت/10.

(3) قصتي مع الشعر/188-189.

توجهه طاقاته الداخلية إلى حيث يمكنه إبداع الشعر، والطاقة الشعرية الكامنة تمارس حضورها على الذات المبدعة حتى في مجالات الحياة العادية إذ تعمل هذه القوة على استهلاك قدرات وطاقات هائلة من الشاعر، ولهذا وصف الشاعر بأنه خلق لا يتحكم في شيء وإنما تتحكم فيه الأشياء، لا الأشياء الخارجية عن ذاته ولكن الأشياء التي يمليها عليه لا وعيه وتصوراته الذاتية.

من هنا فإن الشاعر يبقى في خيمة الشعر أو تظله غمامة الشعر حيثما حل وارتحل، فهو يلجأ إليها حالما يشعر بأن أحدا يمس وجوده، وهو يلجأ إليها حالما تحاول الحياة أن تفترسه، والشعر هو المملكة التي يشعر أنه يمارس ملكه فيها. وتستفز الشاعر الأحداث الصغيرة وتلجئه إلى هذه المملكة الشعرية، أما العالم الآخر الواعي المليء بأشياء خارجية عن ذاته أعني الممارسة النقدية، فإن إحساسه شاعرا لا يغادره أبدا، فالشعر هو محطة الراحة بعد كل عناء، والشعر هو المأوى له بعد الممارسة الواعية التي تثقله أحيانا بهذه القيود والضوابط العقلية التي تستهلك طاقته الإبداعية.

والشاعر غير معتاد على الممارسة النقدية المحددة بقواعد، فهو في تجربته يختار موضوعاته وينتقي منها ما يؤيد تصوراته المطروحة أمام المتلقي، وبعد ذلك هو يعالجها بطريقة ذاتية يشعر من خلال هذه الطريقة أن له الحرية الكاملة في خرق المعتاد من الأعراف النقدية وتجاوز قوانينها، إذ أن هذه القواعد دون ذاته الشاعرة التي تستعصي على التقيد بأطر خارجة عن الذات.

الممارسة النقدية- إذن في نص التجربة الشعرية تحتاج إلى تخطيط مسبق وسلم يصل السابق باللاحق فتبني الأفكار بعضها على بعض، وإذا ما ستطاع القيام بهذه الممارسة بشكل مقبول فإنه يكون قد استنفد كل طاقته وبذل غاية جهده، فهو عاجلا أو آجلا يستشعر تورطه أحيانا بدخول هذا العالم، ويبقى متلهفا للنفاذ إلى عالم الشعر، لاقيا بكل الأثقال عن كأهله، ومنطلقا في البراري حرا طليقا.

هكذا رأى نزار نفسه من خلال قوله "لقد رفضت الشاعر- الشجرة واخترت قدر الشاعر- العصفور، ذلك لأن الشجرة لا تستطيع- مهما حاولت- أن تغير محل إقامتها... ومواضع جذورها وشكل أوراقها، أما العصفور فأهم ما فيه انه يستطيع أن يخترع كل ثانية وطنا جديدا"[1].

إن ما يؤكد شيئا من هذا المأزق الذي يحيط بالشاعر الناقد هو عدم تكرار محاولته النقدية

(1) قصتي مع الشعر/100.

بإطارها العلمي واكتفاؤه بهذه الشذرات التي يصرح بها هنا أو هناك في مقـابلات أو مقـالات، والشيء الآخر- وهو الذي يعنينا هنا- هو تسلله إلى عالمه الأثيري/ الشعر وهو يكتب نصا يحكي تجربته وسيرته الشعرية، ولهذا لاحظنا عند ثلاثة منهم- عودهم بين الحين والآخر إلى الحديث عـن شعرهم والاستشهاد له عند كل فكرة تعرض، مما جعل هذا النص يمكن أن نعـده نصـا ملحقـا بأشعارهم، يفهم المتلقي شعرهم من خلال هذا الكشف أو التفسير أو الإضاءات العابرة، ولا يقف الأمر عند الإشارة العابرة أو الاستشهاد المجرد، بل يصل الأمر أحيانا- كما هو الحال عند صلاح عبد الصبور- إلى الخروج على مقتضى كتابة النص "التجربة الشعرية" إلى تحليق في العالم الشعري واقتباس من قصائد قد تصل أحيانا إلى صفحات، ففي الوقت الذي يمر مرورا سريعا كل من نزار قباني وأدونيس على أشعارهما، مكتفين بعنوان لهذه القصائد. يقف صلاح عبد الصبور عند قصائده مستشهدا بها بطولها، فصلاح عبد الصبور مغرق في ذاتية يحاول تلمس أبعادها هي الذات الإنسانية والمتمثلة بذات الشاعر، ومن الطبيعي جدا أن تأخذه هذه الذاتية إلى حيث تشاء فعندما يرى أنه قد استطرد في الحديث عن ذات إنسانية غير محددة باسم ما يعود إلى ذاته يكشف عن علاقتها بالشعر أول مرة. وذلك عندما كان في سن الثالثة عشرة حيث كتب أبياتا أوردها في تجربته[1].

سئمت الحياة وعفـت العمـر	وأنكرت مر القضـا والقـدر
ويقسو الزمـان علـى العبقـري	أهـذا جـزاء أديـب شـعر
وشـعري يقـل ووهمـي يخيـب	وعمري الـثلاث وزدن العشـر

وكأنه يشعر بحلاوة هذه الانتقالة فيعود مرة أخرى وبعد اسطر إلى قصيدة كتبها في سن السادسة عشرة. بخمس وعشرين بيتا تشغل أربع صفحات في النص. وعلى الرغم من انه يـؤرخ لهذه الفترة وعلاقتها بالإبداع، إلا أنه كان يكفيه- كما فعل نزار- أن يشير إلى هذه الانعطافة أو أن يذكر بضع أبيات مما كتب. إلا أنه عندما يورد هذا الكم من الأبيات فمعنى ذلك انه ربما يحاول أن يعلم للقارئ بشاعريته المبكرة، وهو أمر مقصود عند الشاعر كما أنه مشروع أيضـا، وربمـا أفلتت زمام نفسه من يده فعاد إلى حالته الأولى- قبل التقمص النقدي شاعرا. وصلاح عبد الصبور إنما أورد هذه القصائد لتكون خاتمة لهذا التحليق الفلسفي والإنساني بوجه عام. حيث ابتدأ خطـا فوقيا يتعالى على المتلقي ويرتفع عنه حتى يرفعه إلى مستواه ويدخله إلى مداره الذي يرسمـه بهـذه

(1) حياتي في الشعر/75.

الكتابة.

إن صلاح عبد الصبور يكثر من هذه المحطات ويقف فيها ملتقطا أنفاسه أو مذكرا للقارئ بأن هذه الإنسان إنما هو الشاعر ذاته صلاح عبد الصبور. فإننا لو حذفنا هذه الاقتباسات لتبين لنا أن تجربة صلاح عبد الصبور هي رحلة مطلقة غير متمثلة بإنسان ما، فهي الإنسان نفسه في كل زمان وفي كل مكان. فتقوم هذه المحطات بإرجاع النص إلى صاحبه وإرجاع القارئ إلى معرفة هذا المتكلم الشاعر. فالتجربة لم تكتب تجريدا لحالة أو فكرة وإنما كتبت لتأكيد ذات محددة باسم ومكانة في الواقع الأدبي.

ولا يكتفي صلاح عبد الصبور بالوقوف عند شعره ليريح ذاته من هذه الرحلة ولكنه يقف أيضا عند شعر غيره موردا كما لا باس به من قصائد لشعراء غربيين كما فعل مع قصائد فأدونيس اليوناني ولوركا الاسباني وكوليرج الانكليزي وبريخت الألماني وغيرهم. وقد كانت هذه التوقفات أما للاستشارة بقضية يتبناها ويزيد عليها أحيانا، وأما لاستعراض ثقافته الواسعة التي يؤكد من خلالها على مصادر هذه الثقافة واستيعابه لها. ولعل أوضح مثال لهذا الاستشهاد ما فعله عندما وقف على قصيدة لبرتولت بريخت، وقد جاء بها للتدليل على عظمة الفنانين الذين يعنيهم جوهر الأشياء، فغاية الفن هي الإنسان لا المجتمع وغايته الأخلاق لا الفضائل، وغايته الإيمان لا الأديان[1].

فهو يتبنى رؤية شاملة وعالمية تنظر إلى الإنسان على انه مصدر كل شيء ولأجله يكون كل شيء، فهو يجرد الإنسان من وجوده عنصرا في مجتمع تتحكم فيه الأطر والقوانين والأعراف، وقد استغرقت قصيدة هذا الشاعر سبع صفحات من نصه تضمنت ثمانية وثمانين بيتا، وإن كان استشهاده بهذه الأبيات لم يكن تدليلا على شمولية النظرة إلى هذا الإنسان وإنما كانت توظيفا لحالة الحزن الذي يظلل الفنان فيصف غربته في هذا العالم "لنسمع برتولت بريخت يحدثنا فيقول:

حقا إنني أعيش في زمن اسود
الكلمة الطيبة لا تجد من يسمعها
والجبهة الصافية تفضح الخيانة
والذي ما زال يضحك

(1) حياتي في الشعر/126- 127.

لم يسمع بعد بالنبأ الرهيب

أي زمن هذا؟

الحديث عن الأشجار يوشك أن يكون جريمة

لأنه يعني الصمت على جرائم اشد هولا"[1]

فصلاح عبد الصبور يربط بين الرؤية الشاملة وبين الحزن على ماضي هـذا الإنسـان وتاريخه الطويل، والملاحظ أن نغمة الحزن هذه قد لاقت هوى في نفس عبد الصبور حيـث تمثـل الأبيات نزعة ذاتية وحالة شعورية تخيم على نفسيته ولهذا فقد جاء بها لأنها تحكي ذاته الحزينة مـن جهة، وتعبر عن موقفها من هذا الإنسان ومجتمعه من جهة أخرى، فهو يجد راحته عند الحديث عن مكونات ذاته وتفجير طاقاتها والتنفيس عن هذا البركان المكبوت في نفسه الحزينة، ويؤكد هـذا أيضا أنه بعد أن ينهي فصلا من تجربته بهذه الأبيات، يبدأ فصلا جديدا يكمل فيه ما بدأه في هـذه القصيدة، ويطالعنا بقضية فرضت وجودها ووجدت مكانها في هذا الجو الذي خيم علـى هـذه الأبيات قائلا "لست شاعرا حزينا ولكنني شاعر متألم، وذلك لأن الكون لا يعجبني ولأني احمل بين جوانحي كما قال شللي شهوة إصلاح العالم"[2]. وتسيطر على صلاح عبد الصبور حاجة ملحة في الكشف عن هذه القضية بفهم جديد يخالف فيه النقاد فهو يبرر هذه النزعة الحزينة التي تظلل شعره وتجربته كذلك، بأنها الم يدعوه إلى هذه النزعة فهو يفرق بين الحزن والألم، فالأول يخلـق عجـزا والثاني يخلق إبداعا وهذا ما يريد تأكيده، وبعد أن يوضح موقفه مبعدا الصفة التي يصفه بها النقاد، نراه يدخل في مناقشة لآراء فلاسفة وأدباء حول ذاته، ولكن يبقى هذا الحديث محتاجا إلى تأكيـد شعري، إذ لا قيمة لأي ادعاء منه ما لم يعضد بنص إبداعي يتمثل هذا الموقف فيعود مرة أخرى وقد وجد ضالته في قصيدته "الناس في بلادي".

الناس في بلادي جارحون كالصقور

غناؤهم كرجفة الشتاء في ذؤابة الشجر

وضحكهم يئـز كاللهيب في الحطب

خطاهمُ تريد أن تسوخ في التراب

ويقتلون، يسرقون، يشربون، يجشئون

---

(1) حياتي في الشعر/126- 127.

(2) م.ن/135.

لكنهم بشر

وطيبون حين يملكون قبضتي نقود

ويؤمنون بالقدر[1].

وهكذا يستمر في إيراد خمسة وأربعين بيتا من قصيدته هذه ثم يعود مكملا لها بعد فاصل يشرح فيه موقفه من هذه الحياة التي يسودها الفقر والضنك في الحياة موردا تسعا وعشرين بيتا آخر. فهو يمارس فعلا مزدوجا، شاعرا وناقدا لشعره.

إن طول مكوثه في خيمة الشعر وهو يمارس عملا نقديا يعود إلى استمكان الشعر من نفسه وقربه منه فقضيته التجربة هي الشعر، وكل شيء يدور في فلكه، لذا فهو يمجد الشعر ويحتمي به ويسكن إليه.

ثانيا: إبداع القصيدة/ مشروع معرفة نقدية

إن التفسيرات قد تعددت في فهم العملية الإبداعية، ويحاول أصحاب كل اتجاه حصر هذه العملية في تفسير يتلاءم مع معطيات المنهج الذي يسلكه الدارس، ومن هنا فقد تعددت التفسيرات بتعدد المناهج الفكرية، وقد يستطيع منهج معين أن يفسر لنا جوانب من هذه العملية، ويكون تفسيره دقيقا وسليما ولكن هذا المنهج غير قادر على تفسير العملية بكل ملابساتها وتكونها، ولهذا ذهب بعض الدارسين إلى "أن رد الإبداع الفني والأدبي إلى عوامل محددة بعينها، لا يستطيع أن يكون تفسيرا مقنعا"[2]. فالإبداع ليس نتيجة لتجربة واحدة، أو نوع واحد من التجارب الإنسانية، ولهذا فقد تدخل عوامل وراثية لها صلة بالإبداع قد تكون جبلية تكونت بفعل اللاشعور الجمعي مثلا، وربما كانت هذه العوامل محض استعداد نفسي أو اكتسابا من خلال التجارب والمعانات الإنسانية. إن لكل تفسير لهذه العملية ما يبرره، فكل هذه التفسيرات لم تغادر ماهية الإبداع، إلا أنها غير كافية في تحديدها. بهذا العامل دون ذاك فقد"تتكون هذه العوامل جميعها موجودة، ولكنها ليست حاسمة في ذاتها فالإبداع الأصيل يقتضي شخصية ذاتية متميزة، وتجربة داخلية غنية وشفافة"[3].

الإبداع إذن ينشأ من امتزاج عناصر متعددة ومتنوعة وقد تكون متناقضة، فالخاص يمتزج

---

(1) حياتي في الشعر/150- 151.

(2) في الأدب الفلسفي/50.

(3) م.ن/51.

بالعام، والذات تمتزج بالآخر، والأنا تتماهى في المجموع، والفطرة تتفاعل مع العبقرية لتكون هـذا المنجز الجمالي، حيث ترفد الذات بمؤهلات تؤسس أرضية لخلق الإبداع وتنميته، فلا يمكن للإبداع أن يكون حصيلة اكتساب وممارسة، من دون تلك الطاقة الكامنة التي تشكل نواة الفعل الإبداعي، والتي تفيد من معطيات التجربة الإنسانية للذات الآخر هذه الطاقة الكامنة التي تشـكل العامـل الأول من عوامل الإبداع هي التي سوغت تلك التفسيرات الغيبية للعملية الإبداعية، فليس أمـام الأقدمين من تفسير هذه العملية إلا ما قدمه وعيهم الاجتماعي الذي ذهب إلى هذا المنحنى الغيبي لأسباب تتعلق بحياتهم وثقافة مجتمعهم، فالفنان " يمتلك قدرة فائقة كانت تفسر قديما في ضوء فكرة الإلهام ثم فسرت على أساس مرضي، وطلا التفسيرين قد صار مرفوضا في وقتنا الحاضـر، وهـي تفسر حديثا في ضوء أبحاث الذكاء والتوافق الاجتماعي، وان كانت نتائج هذه الأبحاث لا يمكـن قبولها كلية أو رفضها كلية، فهي من غير شك تلقي كثيرا من الضوء على جوانب المشكلة"[1] وهذا ما يفرض علينا الوقوف عند ماهية الإبداع عند من يمارسونه ويقومون به، فهم يشكلون جانبا من هذه المشكلة وجانبا من تفسيرها.

ذكرنا أن الشاعر هو أفضل النقاد الذين يستطيعون الكشف عـن العمليـة الإبداعيـة وميكانيكية حدوثها، باعتبار أن هذه الممارسة قد أحاط بجوانبها كونها حالة تحدث في ذاته وتمارس فيه، لكن الشاعر له قواعده ومصادره التي يعتمدها في نقده، ولما كان أفضل مجـال يمـارس فيـه الشاعر نقده هو تفسير العملية الإبداعية وولادة القصيدة في نفسه، فإن هذا النقد في هذا المجـال يمكن أن نعده معرفة يقدمها الشاعر وتجربة يكشف عن أبعادها، ويكون حكما في تفسـير هـذه الممارسة في الوقت الذي شرقت فيه التفسيرات وغربت.

ينفرد نزار قباني وصلاح عبد الصبور في الحديث عن آلية تكوين القصـيدة ومراحـل تكونها، في الوقت الذي يغفل هذا الحديث كل من البياتي وأودنيس، مع أن التجربة الشعرية تعني خصوصا في أحد جوانبها بالحديث عن القصيدة كوعي وفعل، لأنها محور الإبـداع، وهـي الـتي أدخلت الفرد حيز الشعر، وهي المنعطف الأول الذي يتغير الفرد بعده ليكون شاعرا بعد أن كان إنسانا فحسب.

وحديث نزار عن القصيدة وتشكلها يتناول عدة قضايا، فهو لا يكتفي بالحديث العـابر

---

(1) التفسير النفسي للأدب د. عز الدين إسماعيل. دار العودة، بيروت، 49/1963.

عنها أو يحاول تشبيهها بغيرها من الظواهر، كما يفعل صلاح عبد الصبور، وإنما تأخذ القصيدة عنده مكانا أثيرا، فهو كاشف للفعل من خلال ذاته، ومفسر لآليته، وتصوره له، وهذا أمر معروف عند نزار، قد تبينا منهجه فيه من خلال قضايا متعددة، فنزار يهمه أمر الجمهور كما همه ذاته، والشعر عنده هو ميزة تفرده في الحياة، لا يبغي غيرها تفردا ومتعة، فالشعر هو حياته ووجوده.

وينطلق نزار من قضية أساسية كانت محور نقاش العلماء والنقاد، وهي تفسير ماهية الإبداع، فكما هو معلوم أن تفسيرات علماء الاجتماع إزاء هذه القضية تختلف عن تفسيرات علماء النفس وهؤلاء يختلف تفسيرهم لها عن تفسير المبدعين أنفسهم، ولأن الشعر عمل خلاق، وممارسة متفردة، فقد نالت تفسيرات تحاول أن تنأى بها عن الصبغة الإنسانية الخالصة، فارتبط الإبداع بالسحر والكهانة وبشياطين الشعر، وقد كانت هذه التفسيرات بدائية كبدائية الحياة التي كان يحياها الشاعر والناقد، أما في عصر العلم والتطور وامتزاج الثقافات وتطور الدراسات التي أكدت تفوق الإنسان وكشف عن قدرات مخبوءة فيه، استطاع بها أن يغادر الأرض ليطأ عوالم أخرى في الفضاء، في هذا العصر لم تعد التفسيرات الغيبية مسلما بها ، بل إنها أوشكت على الانقراض، فما ميزت الشاعر إذا كان ما يقوله من تأثير الجن والشياطين والعوالم الغيبية، فالشعر في هذه الحالة ليس تفردا، بل موهبة لا تميز إنسانا على آخر إلا بما أوتي له من تأثيرات لا قدرة له على إيجادها، من هنا يضعف عامل الاكتساب، ويقوى عالم الغيب الذي ينعم على فرد ما بالشعر ويمسك على آخر.

والشاعر الحديث يؤكد ما تؤكده الدراسات المختلفة في كونه متفردا ومتفوقا، حتى أنه قد أصبح جوهر الحياة ومحركها في الوقت الذي حسر فيه الإله، فعاد الشاعر الحديث ليؤكد سلفه الإنسان في الأساطير القديمة حيث الصراع مع هذه الآلهة والوقوف أمامها كند ينازعها الإرادة والحضور. إن تفسير عملية الإبداع تفسيرا مجهولا غيبيا، يناقض هذه الفكرة، ويطعن في قدرة الشاعر الذي امتلك ناصية الإبداع بالكد والجهد والمعاناة والألم وهذا ما ذهب إليه دارسو علم النفس، عندما فسروا عملية الإبداع التي تنتج فنا خالصا، بأن مصدر هذا الفن إنما هو الألم والمعاناة التي تصادف المبدع في تجربته الحياتية أو الإبداعية، فالألم يكشف التجربة ويعمق العاطفة ويركزها، حتى أن طاقة المبدع وقدراته تتماهى مع هذا الألم، ففي الوقت الذي يكون الألم حالة سلبية في حياة الإنسان فإنها تصبح عند المبدع مصدرا من مصادر الخبرة وتجربة جديدة تحول هذا الألم وتتسامى به وتحوله إلى عالم إبداع فني ولهذا رأى بعض الدارسين " أن الفن لا يجيء نتيجة الفضيلة وإنما نتيجة

العراقيل"[1]. ويصرح نزار قباني قائلا: ليس الشعر نارا سماوية ولا ذبيحة مقدسة، ولا خارقة من خوارق الغيب، مصادر الشعر بشرية، وكتابته عمل من أعمال البشر، وما الحديث عن (شياطين الشعر) ورباته، وعن (الإلهام) والملهمين، و(الوحي) ومن يوحى إليهم، سوى محاولة لإعطاء الشعر صفة السحر، والشعراء صفة السحرة وأصحاب الكرامات"[2]. وبواقعية أكثر يصرح البياتي بعدم إيمانه بـ " أن يولد الشاعر وفي يده القيثارة وإنما يمكن أن يولد من قلب ذلك الإنسان الذي لا يتم التوافق بين عالمه الداخلي والعالم الخارجي من حوله"[3] فالشاعر يولد من رحم تلك المعاناة التي تتمرد على الوجود المفروض لتخلق وجودا جديدا ليس لأحد عليه فيه يد، وان كان البياتي يصرخ في موقع آخر أن كثيرا من الحكايات والأساطير قد لعبت دورا في خلق عالم الشاعر من دون أن يكون له يد في إيجادها، "إن قواي كانت كامنة في صمتي، وعذابي الأخرس، وذلك النذير الغامض الذي كان يحيط بي كسحابة مسحورة في صحراء بلا أساطير"[4] فهو هنا يفسر العالم الداخلي الذي هيأ له فكان شاعرا، وهذا العالم له أهمية بالغة فهو الخزين المعرفي واللاشعوري الذي يمتح الشاعر من بئره، وليس هذا غريبا، وهو أمر يحصل للشعراء وغيرهم، فهذا الميلودي شغموم، وهو فيلسوف وليس شاعرا يصرح بشيء مماثل لما صرح به البياتي قائلا "يصعب على الكاتب أن يعرف كل الدوافع التي تدفعه على الكتابة، لكن ربما لعب مخزون الحكايات والأساطير العربية التي تلقيتها منذ الطفولة على يد الجدة والمحيطين بي في نشأتي هذه جعلتني طفلا حالما وصبيا مغامرا"[5]. وهذا الذي صرح به الميلودي شغموم هو عين ما صرح به البياتي في (سيرة ذاتية لسارق النار) التي كتبها محمد شمسي.

وتبقى آلية تكون القصيدة ومحاورتها وخلقها فعلا واعيا يقوم به الشاعر، فالأفكار التي تفد إلى الذاكرة، والبروق التي تبرق هنا وهناك في ذهن الشاعر، لا يملك إزاءها شيئا فهي تحضر في وقت غير محدد إلى العالم الداخلي للشاعر فتفعل فيه وترج سكونه، فلا يمكن للشاعر إلا أن يترل ويحاورها ويستجلب حضورها، فهي تفرض وجودها على نفسه ولا يملك زمام السيطرة عليها كما

---

(1) فرويد والسيرة الأدبية، ريتشارد المان ديوجين. ع83، 79/1989.

(2) قصتي مع الشعر/ 193.

(3) تجربتي الشعرية/14.

(4) تجربتي الشعرية /104.

(5) حوار مع المفكر الميلودي شغموم، جريدة الإتحاد، الأمارات، ع9146 في 2000/7/7.

يقول نزار عن نفسه "أنا لا استطيع حين اكتب ن اعرف إلى أين ستجرني القصيدة، ولا حجم المفاجآت التي تنتظرني معها"[1].

ورغم فاعلية الإلهام في قدح الشرارة التي ينطلق منها الشاعر، إلا أن هذه الفاعلية محدودة في المرحلة الأولى، فالإلهام لا يفسر المراحل التالية للخواطر التي تفد إلى الذهن، ويقف صلاح عبد الصبور عند قضية العقل والروح وعلاقتها في تكوين القصيدة، فالقصيدة تتنازعها سلطة الإلهام وسلطة العقل الذي يتحكم بالمراحل التالية لانقداح الفكرة في الذهن، ولعل ما ادخل موضوع العقل والوعي إلى حيز تفسير العملية الإبداعية عند المفكرين كما يقول صلاح عبد الصبور: "ماراه في الأعمال الفنية الكبرى من روح التشكيل العالمية المحكمة التي توشك أن تكون حسابا دقيقا، إذ دفعهم ذلك إلى التساؤل عما إذا لم يكن الفنان واعيا كل الوعي، وهو يخلق عمله الفني وإلا فمن أين استطاع أن يبرر هذا التناسق، ويحكم هذا الانضباط"[2].

ويصح أن يقال "إن العمل الإبداعي عند فنان.... هو إلى حد بعيد عملية لا شعورية"[3] في المرحلة الأولى، أو عندما يتشكل النص من تفاعلات اللحظة الحاضرة مع الخزين المتوارث أو المحفوظ في وعي المجتمع وانتقل إليه، كما يذهب إلى ذلك يونج في "اللاشعور الجمعي" ولهذا الخزين فاعلية وتأثير على الشاعر، بل انه يسري في مفاصل نصه الذي ينتج وفق الوعي الذي يتكون من هذه التجارب وهذا الخزين، فنزار رغم أنه شاعر حديث متفرد يركب حصان الحرية في إبداعه بعيدا عن تأثيرات الجيل السابق له يقر بأنه لا يستطيع الانفكاك عن مؤثرات قد امتزجت بذاته: "أكيد إنني أحاول أن أتبرا من المؤثرات اللاحقة لولادتي، ولكن ماذا افعل بالمؤثرات النفسية والعضوية السابقة لولادتي، وهي كالوشم العميق لا تمحى ولا تمسح"[4].

⚜ حضور القصيدة / الزمان والمكان:

للقصيدة زمنان، زمن ترد فيه إلى الشاعر كشرارة تقدح في ذهنه، أو فكرة عابرة تلمع في ذاكرة المبدع تغريه بالنظر إليها، وزمن يأتي بعد استقرار هذه الفكرة في الذهن، وهذا الزمن هو حضورها على الورق نصا منتجا، ينسلخ من حالة التأمل والتمازج بين الذات والموضوع، فتغدو

---

(1) قصتي مع الشعر/129.

(2) حياتي في الشعر/33.

(3) التفسير النفسي للادب/48.

(4) قصتي مع الشعر/189.

الفكرة فعلا متشكلا محسوسا، أمام الشاعر فيقف عنده وقفة واعية هذه المرة أمام الوعي فيعالجها من وجهة نظر جديدة، وجهة الناقد الذي يمارس النقد على أول نص أمامه، فيحذف ويغير ويبدل ويضيف في ممارسة تحاول إزالة غبش النص وغموضه الذي يظلل القصيدة وهي توا قد خرجت إلى النور، فلا بد من إزالة لعلائق النص من تلك المعطيات العاطفية والحالات اللاواعية التي لا يعرف المبدع عنها شيئا بعد ولادة القصيدة . وبعد ذلك تكون القصيدة جاهزة لا تكون خطابا شعريا موجها إلى الآخر.

ولعل التفسيرات التي تربط بين عملية الإبداع وتلك الدوافع الغيبية، كانت تنظر إلى القصيدة- كونها إبداعا- في لحظة الزمن الأول، فالشاعر لا يعلم متى تفد إليه هذه الفكرة ولا يحيط علما بما يحدث في داخله من تفاعلات في المرحلة التي لم تكن القصيدة قد انفصلت في داخله عن ذاته اللاواعية. فالمعالجة النقدية للنص يقوم بها المبدع مرتين، الأولى عندما يفصل ذاته عن الموضوع/ الفكرة، بعد أن تفرض هذه الفكرة وجودها عليه، والثانية بعد أن يزيح عن كاهله ما تراكم من تفاعل مع النص قبل ولادته، أي أن القصيدة تمر بمرحلة مخاض يكون الشاعر فيها واعيا لما وصل إلى ذهنه مستجمعا تلك الفكر وتلك البروق لتتكشف في برق واحد يملك عليه وعيه.

فترار يقرر أن "حضور القصيدة على الورق متأخرا جدا على زمن تكونها الحقيقي، وشكلها الأخير- أي الشكل الذي يقرؤه- هو المحطة الأخيرة التي يصل إليها القطار بعد سفر طويل قد يصل إلى ألوف السنين الشمسية"[1].

فالبداية الحقيقية للقصيدة غير محددة بتاريخ يمكن للشاعر أن يرصده، ومهما حاول الشاعر معرفة الدافع الحقيقي لهذه القصيدة فإنه لا يستطيع، لكنه قد يتذكر اللحظة التي حفزته إلى التفكير في هذا الموضوع، فمكونات النص كثيرة، وقد تكون متناقضة أو بعيدة أحداها عن الأخرى، ولكن تسكن في لأوعيه ويتأكد حضورها كلما حضرت فكر أخرى تصب في مجالها، وعندما تحضر إلى ذهن المبدع فإنها تحضر بغير إرادته، إذ "أن البداية الشعرية لا تخضع لنظام ولا إرادة، بل هي متقطعة متجزئة، نفقدها مثلما نجدها عن طريق الصدفة"[2] كما يقول "فاليري".

فعالم القصيدة حاضر في وعي المبدع، لا يستطيع تحديد زمن انفصالها عن ذاته من دون أن يعني ذلك أن هذا العالم في طي النسيان أو أن حظه هو الإهمال، ولكن الشاعر يحاول فتنة النص

(1) قصتي مع الشعر/189.

(2) مفاهيم نقدية/413.

لإحضاره، ويناغيه ويغازله لعله يأتي طوعا لا كرها، "ففي عملية الإبداع، كما في عملية الجنس، لا بد من التعرف على طبيعة الأرض التي نمشي عليها ولا بد من حدوث الألفة، والملائمة، والصعود تدريجيا إلى حالة النيرفانا"[1].

فنزار يرى أن عالم القصيدة حاضر في ذاته، فهو لا يكف عن التفكير فيها واستجلاب عطفهم ولكن " التفكير فيها، لا يقدم ولا يؤخر في زمان حضورها، هناك قصائد- كقصيدتي حبلى- ظللت أفكر فيها عشر سنوات، ولم تحضر إلا في السنة الحادية عشرة"[2].

ولما كان زمن القصيدة يمتد عمقا في الماضي أحيانا، فإنه لا بد من التفكير فيها- كما يقول نزار- لما لهذا التفكير من فاعلية في مدها بالحياة، في الوقت الذي قمدد فيه الذاكرة هذه الأفكار فتحولها إلى ظلال باهتة، ليس بمقدورها أحداث أثر في المبدع يحفزه على تكريس جهده فيها لتحويلها إلى نص منتج.

وبمقدار عمر هذه الفكرة واستمرار حضورها في وعي المبدع، يكون أثرها وفاعليتها، فالأفكار قد تنسقها أفكار أخرى وتضيع الفكرة المهمة في خضم هذا التوافد المجاني إلى عالم المبدع الداخلي، وعندما يقول نزار أن قصيدته هذه كان يفكر فيها عشر سنوات، فإن هذا يدلل على سلطة هذه الفكرة وحضورها في كل حين، والفكرة ليست بنت زمانها الآني وليست هي ذاتها كما كانت أول مرة، إذ اصطبغت بتأثير تجارب الماضي والحاضر، وتفاعلت مع فكرة أخرى خلال عمرها الطويل، فالقصيدة إذن " لا تنتمي مئة بالمئة إلى زمان كتابتها فقط، ولكنها تنتمي إلى زمان مركب يمد جذوره طولا وعرضا في أعماق الأرض"[3].

وهذا التفاعل الذي يحدث في القصيدة قبل أن تتشكل في نص منتج، هو الذي أخرج القصيدة الحديثة من عالمها الأحادي الجانب إلى تداخل العوامل فيها، وهذا ما صعب خلق القصيدة الحديثة وأتعب مبدعيها، فهي ليست سريعة الحضور يرتجلها الشاعر في الوقت الذي يريد وفي الموضوع الذي يريد، كما هو شأن القصيدة قديما، بل هي ولادة عسيرة لا لقصور في مبدعها، ولكن بما تحمله من عوالم منظورة وغير منظورة، ومتناقضة في عناصرها. وهذا التناقض هو سمة القصيدة الحديثة عموما في أدبنا العربي والغربي على حد سواء، فالقصيدة العربية الحديثة رغم

---

(1) قصتي مع الشعر/192.

(2) م.ن./187.

(3) قصتي مع الشعر/190.

خصوصيتها تبقى قريبة من القصيدة الغربية الحديثة من حيث دوافع وجودها وجـوهر معانيها" فالقصيدة تجمع في الغالب بين عالمين متعارضين، وتبدو كالوجه الواحد الذي يضم ملامح متباينة، فهناك ملامح تنحدر من أصول صوفية أو طقوسية، أو مرتبطة بعبادات الأسرار تتقابلها في الجانب الآخر ملامح النزعة العقلانية الحادة، والعبارة البالغة البسـاطة ذات المضـمون المعقـد البـالغ التعقيد"[1]. ونظرة سريعة إلى دواوين الشعراء المعاصرين تدل دلالة واضحة على الإفادة من هذا التراث المتنوع، فالقصيدة أصبحت عالما متناقضا ومتنوعا وهكذا هو عالم الإنسان كما يراه شعراء العصر الحديث. ولما كان زمن القصيدة وحضورها غير محدد بلحظة تقع تحت إرادة الشاعر، فـإن معان ولادتها كذلك، فهي تحضر في مكان غير محدد كذلك، فهي وجـود مسـتقل لـه قوانينـه ومزاجيته، ولكن هذه القوانين لا تعني أنها تمارس سلطة حاسمة في ذات المبدع، فهي تحضر في الوقت الذي تتهيأ نفس الفنان لاستقبال هذا الحضور، على أن يكون هذا التهيؤ طبيعيا غير متكلف، وإلا فإن حضور القصيدة لا يحتاج إلى استقبال وزي رسميين، ولكنه يحتاج إلى ذهن متقد، ونفس تواقة لهذا الاستقبال، أما ما يفعله البعض من مؤثرات صناعية، كتحفيز الذهن على الإبداع كالكحول مثلا فهو مرفوض عند نزار، فالكحول " كمصدر مزعوم من مصادر الإبداع، فقد كنت أرى فيه عامل إعاقة وهبوط لا عامل توهج وصعود، إن الكتابة تحت المؤثرات الصناعية غـير مضـمونة النتائج"[2]. وقد كان صفاء ذهن نزار وتأملاته سببا في استقبال أول بيت يجري على لسانه، وذلك "حين كانت طيور النورس تلحس الزبد الأبيض عند أقدام السفينة المبحرة من بيروت إلى ايطاليا في صيف عام 1939 وفيما كان رفاق الرحلة من الطلاب والطالبـات يضـحكون ويتشمسـون، ويأخذون الصور التذكارية على ظهر السفينة، كنت أقف وحدي في مقدمتها أدمدم الكلمة الأولى من أول بيت شعر نظمته في حياتي"[3].

ويتفق صلاح عبد الصبور ونزار قباني في الحديث عن مكان مجيء القصيدة فهي حالـة تحدث للشاعر، لا يدري في أي حال ومكان هو، ولكنها تحدث له وتدافعه نفسه في الحضور وتريد حقها من الاهتمام، فنزار يتحدث عن زمان ومكان مجيء القصيدة بقوله "تجيئني القصيدة بشـكل

(1) ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحديث، د. عبد الغفار مكاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القـاهرة، 32/1972.

(2) قصتي مع الشعر/209.

(3) م.ن/62.

مباغت، أحيانا تدخل علي وأنا في المقهى، وأحيانا تركب معي في الأوتوبيس، وأحيانا تشد معطفي وأنا أجتاز الشارع، فهي إذن حاضرة قبل حضورها، ولا تنتظر سوى الفرصة المناسبة لتفتح الباب وتدخل"[1]. فالقصيدة لا تبالي بمن حول الشاعر، فتخطفه أحيانا من بين جلسائه لتذهب بـه إلى أغوار نفسه وعالمه الداخلي، فتنفرد به وينفرد بها، وهذه القصيدة تكون في مرحلة(الوارد) عند صلاح عبد الصبور الذي هو أول مجيئها، فقد "يأتي هذا الوارد بين الناس أو في الوحدة، في العمل أو في المضجع، لا يكاد يسبقه شيء أو يماثله أو يستدعيه"[2].

✱ مراحل تشكيل القصيدة:

لابد للعمل الفني من محفز أولي ودافع يحول اهتمام المبدع من الخارج إلى الداخل ، حيث عالمه الداخلي وهذا المحفز يأتي من التجربة الحياتية التي يحياها المبدع، كما يأتي من تفاعل ذات المبدع معا الموجودات التي حوله، فلا بد إذن من وجود هذا الدافع لتبدأ رحلة تكوين العمل الفني، والقصيدة خصوصا، إذ أن" نقطة البداية في العمل الفني هو توفر شحنة انفعالية عند الفنان"[3]. هذه الشحنة الانفعالية يعبر عنها صلاح عبد الصبور بـ "الوارد" وهو مصطلح يأخذه من الفكر الصوفي، ويعبر عنها نزار قباني بـ "برق" يبرق على شكل "جملة غير مكتملة، وغير مفسرة"[4]. ويرى نزار قباني أن المراحل التي سيتحدث عنها في كيفية نشوء القصيدة عنده- لا تعدو أن تكون اجتهادات شخصية، إذ يقر بأن ولادة القصيدة أمر يستعصي على التفسير والتحليل، ولا يمكن أن تكون لمراحل تكونها قواعد ذهبية يهتدي بها الشاعر كما يقول كبطن المرأة مجاهيل مغلقة تمتلئ بمخلوقات لا نستطيع تحديد ماهيتها، وجنسيتها وجنسها "[5] وتشبيهه فيه نظر وغير سليم – إلا أنه يكشف عن غموض هذا العالم الداخلي الذي تتصادم فيه المرئيات بالمسموعات بالفكر الذهنية المجردة، وبناء على هذا الغموض الداخلي يرى نزار أنه "يصعب علي أن أتحدث عن ميكانيكية القصيدة وطريقة تشغيلها، فليس في لعبة الشعر قواعد عامة، وان كان فيها بعض الاجتهادات

---

(1) م.ن./187.

(2) حياتي في الشعر/15.

(3) الإبداع في علم الجمال، محمد عزيز نظمي، دار المعارف، مصر ط1، 14/1978.

(4) قصتي مع الشعر/186.

(5) م.ن/186.

الشخصية"[1].

ويتفق صلاح عبد الصبور في تحديد المرحلة الأولى لنشوء القصيدة- مع نزار، فيرى عبد الصبور أن "هناك خاطرة أولى تفد إلى الذهن، تبزغ فجأة مثل لوامع البرق، ونسعى إلى أن تتقيد وتقتنص، فإذا اقتنصت تشكلت في كلمات، وقيد وجودها المتشيء، واكتسبت حق الميلاد"[2]. فهو يختصر المراحل التي يقطعها الشاعر في رحلته منذ بدء الوارد أو البرق إلى نهاية الرحلة عندما تنجز القصيدة وتخرج إلى الوجود.

إذن فالبداية الأولى لهذا المنجز الإبداعي الماثل أمامنا في شكل قصيدة لابد من إرجاعه إلى هذا الخاطر الذي قد يقفز إلى الوعي من أثر تلك الثورة الداخلية في عالم الفنان الداخلي، إن المرحلة الأولى تتوقف عند هذا البرق أو هذه الخاطرة التي لا تكفي لتفسير المنجز الإبداعي إلى نهايته وإنما هي تفسير لمرحلة أولى من وجود القصيدة فـ " الحافز على الخلق شيء، والقدرة على تحقيقه شيء آخر"[3]. أي أنه لا يكفي المحفز أو العملية اللاشعورية من دون معرفة الأعراف والتقاليد الثقافية والفنية التي تدخل النص إلى حيز الفن، فالعملية الإبداعية ليست عملية لا شعورية من مبدئها إلى منتهاها.

وقد تختفي هذه الظاهرة أو هذه الومضة الفكرية إذا لم تستطع إلفات نظر الفنان إليها لضعفها مثلا، أو لإهمال المبدع لها، ومع ضرورة الانتباه إليها ورصدها، فإن المبدع يترك هذه الومضة تمر، وهذا البرق أو الوارد، لا استقلالا له، ولكن مراقبة له، ومعرفة ما يثبت منه في الوعي وما ينتفي، وهذا ما عبر عنه نزار بقوله: " لا أحاول إمساك البرق، بل اتركه يذهب، مكتفيا بالإضاءة الأولى التي يحدثها" [4]، فإن عاد مرة أخرى فهو برق ينبئ بولادة قصيدة، فنزار يمتحن هذا البرق بالصبر والانتظار، فإذا كان المبدع بحاجة إلى قول الشعر وان نفسه تائقة إلى التعبير، فإنه يقصر تفكيره في التفكير بهذا البرق وكيف أتى وينتظر قدومه مرة أخرى، إذ أنه يريد للبروق أن تتلاحق حتى تضيء الأرض التي يقف عليها، وهنا يرى عبد الصبور أنه " لا بد أن تمتحن هذه الفكرة النابعة من أغوار الذات الساكنة، التي ضاقت بفتورها، فتاقت إلى أن تعي نفسها، ومن

---

(1) م.ن/186.

(2) حياتي في الشعر/10.

(3) فلسفة تاريخ الفن/99.

(4) قصتي مع الشعر/186.

موجة هادئة أثر موجة هادئة انبعثت دوامة تريد أن تتشكل لكي لا تفقد وجودها في دورانها العشوائي على ذاتها"[1].

تأتي بعد هذا الاختبار العزلة بهذا البرق، ومحاولة النظر إليه ورصد تحركاته، ولا يتسنى مراقبة هذا الخاطر إلا في أجواء الوحدة والاعتزال، حيث لا عوائق تمنع النظر أو تعكر الفكر ومن خلال هذه العزلة ينحصر ذهن المبدع في ظلال القصيدة القادمة، حيث يسعى إلى حالة الاندماج معه، إذ أن " أول ما يصادفنا مع بدايات عملية الخلق هو فعل (الاستغراق)، وهو يتمثل في إحساس الفنان الباطن بالشيء أو بالصورة الجمالية... وخلال هذا الاستغراق تذوب الصورة في غمار ذات الفنان، ولا يلبث هذا الاحتكاك أن يتحول إلى نوع من الاتحاد بين الشيء والفنان، يستقطب كل منهما الآخر"[2].

فنزار ما إن يتأكد أن الذي يأتيه هو برق قادم، حتى يمارس هذه العزلة وينتظر إضاءة كافية له، قبل أن يبدأ التدخل الفعلي في عالم القصيدة الأول: " أرجع للظلام وانتظر التماع البرق من جديد، قد يطول انتظاري له وقد يقصر، ولكني لا أحاول أبدا استحداث برق صناعي"[3]، وهذا البرق الصناعي إنما هو تكلف المبدع في إنشاء القصيدة واجترارها، فالأصل عند نزار هو أن القصيدة هي التي تكتب الشاعر، وذلك من خلال أثرها وقوة بروقها حتى أنها تغدو ألعابا نارية تظلله. وهذا ما يفعله صلاح عبد الصبور أيضا فهو يرى أن هذه العزلة هي موطن الإبداع العظيم، فالذات عندما تعتزل إنما للاختلاء بهذا الوارد، ولتحقيق حالة التوحد معه " لكي تعي ذاتها، ولذلك فإن كل فن عظيم لا يولد إلا في ظلال التوحد"[4]. حيث يفرق بين التوحيد والوحدة، فالتوحيد إنما هو "درجة عالية من انصراف الذات إلى تأمل ذاتها، أو اندماج الفكرة في نفسها وانسلاخها عنها آلاف المرات"[5] ومن خلال تأمل الذات يمكن للمبدع الوصول إلى غاية العمل الفني وغاية التجربة الوجدانية التي رأى صلاح عبد الصبور انه يمكن اختصارها بكلمتين هما " الظفر بالنفس" وهكذا كانت تلتقي كل التفسيرات المختلفة للعملية الإبداعية في هذه العبارة. فهو يرى أن الفن

---

(1) حياتي في الشعر/10 -11.

(2) الإبداع في علم الجمال/4- 5.

(3) قصتي مع الشعر/186- 187.

(4) حياتي في الشعر/11.

(5) حياتي في الشعر/11.

يسعى للكشف عن مكنونات النفس، والتنفيس عن مكبوتاها من خلال الإبداع و " يعتبر جولدنشتاين أول من أطلق أسم "تحقيق الذات" على هذا الدافع ، وهو يرى أنه الدافع الوحيد الذي يوجه نشاط الحياة السوية لدى الإنسان... فالإنجازات الثقافية المختلفة التي يحققها الإنسان لا تصدر عن القلق وليست مظاهر للرغبة في تجنب القلق... إن هذه الإنجازات الثقافية – ما هي إلا تعبير عن قدرة الإنسان على الإبداع وميله إلى تحقيق ذاته من خلال الإبداع نفسه"[1].

فالقصيدة عند نزار تمر بمراحل ثلاث، ورحلة البرق وهو يتقدم إلى الشاعر ، ومرحلة يتأمل الشاعر فيها ليقتنص هذه البروق ويتلمس آثارها ثم تأتي مرحلة النظر النقدي الواعي الذي يمارس الشاعر وعيه النقدي عليها. إذ لا يتم " خلق العمل الفني العظيم، إلا إذا توافر عاملان، الطاقة الإبداعية الكامنة في الفنان، والطاقة الثقافية الكامنة في العصر"[2]. فبعد تجمع البروق وازديادها يبدأ نزار دوره الفاعل قبل إخراج القصيدة في مرحلتها الأخيرة "في هذه المرحلة فقط، أستطيع أن أتدخل إراديا في مراقبة القصيدة، ورؤيتها بعقلي وبصيرتي، وممارسة النقد الذاتي عليها"[3]

أما مراحل تشكيل القصيدة عند صلاح عبد الصبور فتمر بمراحل ثلاث أيضا إلا أن هذه المراحل ليست باتجاه واحد، وإنما هناك خطوة إلى الأمام تتبعها خطوة أخرى ثم الرجوع إلى المرحلة الأولى لممارسة النقد على معطيات المرحلة الأولى – كما فعل نزار.

فالمرحلة الأولى عندما تكون القصيدة كوارد يرد على القلب، وكعادته في تأصيل ثقافته، وفلسفتها وربطها بمشارب متنوعة، يقوم صلاح بالحديث عن " الوارد" في اصطلاح الصوفية ويعطل اختياره لهذه التسمية دون غيرها مفيدا من التفريق الذي ذكره الصوفية بينه وبين كلمات مثل اللوائح والطوالع واللوامع، ويرى بأن "الوارد" هو ما يلائم الخطة الأولى لخلق القصيدة، فـ "الوارد ما يرد على القلوب بعد البادي ويستغرقها، والوارد له فعل، وليس للبادي فعل، لأن البوادي بدايات الواردات، قال ذو النون رحمه الله "وارد حق جاء يزعج القلوب"[4]. كما يرى أن كلمة الوارد "أدق من كلمة الحدس كما يستعملها فيلسوف كبرجسون في مقدمته للميتافيزيقيا،

---

(1) الإبداع في الفن والعلم، د. حسن احمد عيسى، عالم المعرفة، الكويت، 90/1979.

(2) النقد الموضوعي، سمير سرحان، مطبعة الأنجلو مصرية/46.

(3) قصتي مع الشعر/187

(4) حياتي في الشعر/16.

فالحدس عند برجسون لا يستطيع أن يعمل مستقلا عن العقل، وان كانت له طبيعته المخالفة لطبيعة التفكير العقلي"[1]. فالوارد لا سلطان ولا حاجة للعقل فيه عند حضوره الوارد إذن له فعل، وهذا ما يجعله يناسب تلك الومضة التي تفد على الشاعر.

ثم تأتي المرحلة الثانية (القصيدة كفعل) يلي الوارد وينبع منه، ويطلق عليها أسم (التلوين و التمكين) ووجه تسمية هذه المرحلة بهذا الاسم أن القصيدة كفعل تشابه رحلة التلوين والتمكين في الاصطلاح الصوفي ويؤصل فهمه باقتباس من القشيري: " فما دام العبد في الطريق فهو صاحب التلوين، لأنه يرتقي من حال إلى حال، وينتقل من وصف إلى وصف، ويخرج من مرحل (مكان الرحيل) ويحصل في مربع (محل الربيع والرعي) فإذا وصل تمكن"[2]. فالقصيدة رحلة إلى المعنى كما أن التلوين رحلة إلى المطلق(الله) عند الصوفية. إن هذه التسمية تدل بوضوح على ذلك الجهد الذي يكابده الشاعر عندما يكتب قصيدته، فهو جهد ذهني لا علاقة للعقل به بقدر ما للقلب علاقة به. وهنا يتفق صلاح عبد الصبور مع نزار قباني في أن الخطوة الأولى تقوم بها القصيدة تجاه الشاعر وليس العكس، فنزار يقول" في المرحلة الأولى أكون محكوما، وفي المرحلة الثانية أصبح حاكما، وبكلمة أوضح في المرحلة الأولى أكون مرئيا، وفي الثانية أكون رائيا"[3]، ويعمق عبد الصبور هذا المعنى ويرى أن القصيدة تبدأ برحلة معاكسة "كنت أحس في الأيام الأولى أن رحلة الشعر هي رحلة المعنى إلى الشاعر، لا رحلة الشاعر إلى المعنى"[4].

وفي المرحلة الثالثة فقط تبدأ رحلة الشاعر إلى المعنى، حيث ينتهي من عالمه الداخلي المتفاعل مع هذا الوارد ، ويعود بذاته إلى وجودها الحقيقي منفصلة عن الموضوع الذي امتزجت به، فيغدو الوارد موضوعا منفصلا قبالة الذات، التي تقوم بنقده وتقويمه فهذه العودة دلالة توفيق الشاعر في إنتاج نصه إنها "عودة الشاعر إلى حالة العادية قبل ورود الوارد إليه، وقبل خوضه رحلة التلوين والتمكين، إذ يبدأ الشاعر عندئذ بقطع الحوار ليبدأ المحاكمة، فتتجلى عندئذ حاسته النقدية حين يعيد قراءة قصيدته ليلتمس ما أخطأ من نفسه وما أصاب"[5].

---

(1) م.ن/14

(2) م.ن/16.

(3) قصتي مع الشعر/187.

(4) حياتي في الشعر/19.

(5) م.ن/29.

وهنا يخفت توهج الوارد وتنتهي رحلته مع الذات فلا يعود له وجود في القصيدة بشكلها النهائي وإنما يكفيه أن يتشظى في بنية النص فمن الحتمي "أن تتعرض كل المشاعر الأولية إلى شيء من التغير عند إحالتها إلى ميكانيكية الفن"[1].

إن اتفاقا ضمنيا على هذه المراحل بين صلاح عبد الصبور ونزار قباني، وهـــذا الاتفـــاق وارد جدا لتشابه ميكانيكية تشكيل القصيدة عند الشعراء عموما، ولـــيس ثمـــة اخـــتلاف إلا في جزئيات هذا التشكيل، وفي التسميات التي يطلقها أحدهم على كل مرحلة، وهذا الذي اتفق عليه كلا الشاعرين هو ما توصل إليه الباحثون في أمر العملية الإبداعية وميكانيكيتها إذ ذهب هؤلاء إلى تدرج في المراحل واستطاعوا " أن يصفوا عملية الإبداع على امتداد مراحلها المختلفة إلى:

1. مرحلة الإبداع Preparation وتبدأ بالبحث عن الرؤية من عدد الأشياء بالموضـــوعات في العالم الخارجي .
2. مرحلة الكون Inculpation وهي مرحلة الاختمار والامتصاص الشعوري واللاشعوري.
3. مرحلة الإشراق Illumination وفيها تنبثق الشرارة أو الومضة الإبداعيـــة، أي لحظـــة اقتناص الصورة الجمالية.
4. مرحلة التعبير Express والتحقيق، هو إبراز الصورة إلى حيز الوجود والظهور[2].

وهذه المراحل هي الأصل في وصف العملية الإبداعية، وإذا كان كلا الشاعرين قد تحدث عن مراحل ثلاث هي المرحلة الثانية والثالثة والرابعة فإن المرحلة الأولى وهي مرحلـــة الأعـــداد لم يغفلوها، بل أدرجوها في بقية المراحل وهو أمر طبيعي إذ تمثل هذه المراحل الأربعة نتائج عملية تقوم على دراسة مستفيضة ودقيقة فصلاح عبد الصبور يذكر مرحلة الإعداد من دون أن يجعلها مرحلة أولى، بل هي عنده مقدمة لبقية المراحل اللاحقة يقول :" يلتقط الإنسان خلال حياته ملايين الملايين من المرئيات والانطباعات والمعلومات، كما تتولد في ذهنه ملايين الملايين من الخـــواطر والبـــوادر واللوامح، ويثوي كل ذلك في منطقة اصطلحنا على تسميتها رغبة في التبسيط بالعقل الباطن"[3].

أما مرحلة الإعداد عند نزار فلم تتضح في حديثه ولكننا نلمحها في حديثه عن التجربـــة

---

(1) خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، ويلبر.س. سكوت، ترجمة د. عناد غزوان، وجعفر صادق الخليلـــي، دار الشـــؤون الثقافية العامة- بغداد، 90/1986.

(2) الإبداع في علم الجمال/19.

(3) حياتي في الشعر/27.

التي يراها شرطا من شروط الكتابة ومن خلال مفردات هذه التجربة يقتنص الشاعر رؤاه ومواقفه، ومن دون هذه التجربة التي تقوم أساسا على المعاناة لا يستطيع المبدع نقل إحساسه ومعاناتـــه إلى الآخرين[1]. وهذه التجارب هي المواد الأولية التي يشتغل بها، فـــ "المواد الأولية شيء أساســـي في كل إنتاج يدوي أو ذهني، وإلا تحول الكاتب إلى حاوٍ يصنع الوجود من العدم"[2].

إذن ما توصل إليه الباحثون في العملية الإبداعية وما توصل إليه كلا الشـــاعرين، هـــو واحد، فالعملية الإبداعية تقوم على مراحل تسير وفق منطق واضح، لا يقبل الاختلاف ولهذا كان اتفاق بينهم على هذه المراحل، من دون أن نغفل احتمال إفادة هؤلاء الشعراء من تلك النتائج التي توصلت إليها الدراسات في هذا الموضوع، فهذه الدراسات كان لها سبق زمني على زمـــن كتابـــة التجربة، كما أن كلا منهما – قد اتضح– أنه أطلع على مثل هذه الدراسات والإفادة منها ونجـــد مثالا واضحا في حديث صلاح عبد الصبور عندما تناول تفسيرات الإبداع ووظيفة الفن[3].

---

(1) قصتي مع الشعر/195.

(2) م.ن/198.

(3) ينظر حياتي في الشعر/26.

المبحث الثاني

القصيدة الحديثة الدوافع وتصور الحضور

إزاء تحديدات متباينة لعناصر القصيدة، يمكن للباحث أن يقف عند أربعة عناصر، هي اللغة والموسيقى والصورة والموضوع، لأن هذه العناصر تكاد تكون جامعة للعناصر التي حددها النقاد[1]. فهي تشكل ما عرف بقضية "الشكل والمضمون" وهي موضوع " لا تزال قضاياه هي القضايا الملحة الأساسية التي همم الناقد أن يحيط بها ويدركها، نعرف ذلك من اللقاء نظرة على الشعر العربي كما وصل إلينا منذ خمسة عشر قرنا"[2]. ويكمن وراء الشكل والمضمون أو هذه العناصر الأربعة دوما الباعث النفسي الذي يحرك كل ذلك، ويجعل منه شيئا مغريا وجذابا في الواقع، كما يكمن وراء الباعث النفسي هذا ظروف اجتماعية(بيئوية)، الشيء الذي يدل على علاقة جدلية بين الشعر والمجتمع، وهذه العلاقة الجدلية تحمل في طياها بذرة التجديد، بل هي العامل الحتمي لقيام التجديد.

وقد شهد الشعر العربي تجديدات كثيرة في تأريخه الطويل، وقد أطلق على حركة التجديد التي شهدها منتصف القرن العشرين بـ "الحداثة". وهي مفردة تحمل في مدلولها الأول معنى الزمنية، إذ أن كل شيء يعاصرنا هو حديث زمنيا، وهذا الشيء نفسه قد يبدو قديما بعد فترة معينة، كما أن كل نظرة علمية لابد أن تنفي تطابق المصطلح مع مجرد القرب الزمني، فـ "الحداثة ليست زمنا، رقما تاريخيا، تبدأ من أول النتاج العربي الذي طالعنا به القرن العشرون، والتوقيع المزيف، إنما هي سلوكية شاملة وانضباط ضمن الإيقاعات المرافقة لخطوات العصر"[3].

لقد واكب التجديد في الشعر التجديد في النقد، إذ هما صنوان لا يفترقان، وقد كان الشعراء نقادا، ولا يزال كثير منهم كذلك، وبالنسبة لشعراء " التجربة الشعرية" فكلهم يمتلك موقفا نقديا مستقلا، ويجعل من ذاته قطبا أو مدرسة، تصريحا أو تلميحا.

كان للتجديد مصدران أولهما التراث العربي، إذ يسرت الطباعة وسهولة النشر، سهولة الحصول على أمهات كتب التراث، مما مكن الشعراء من الاطلاع على جواهر الأدب في عصور

---

(1) بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر/25.

(2) الشعر الحديث بين التقليد والتجديد، د. احمد سليمان الأحمد، الدار العربية للكتاب، 1983./74.

(3) صلاح عبد الصبور قصيدة مصر الحديثة/10.

ازدهاره في مظانها الأصلية. وثاني هذين المصدرين هو الواقع الغربي الذي يجتر معه تراثا متطورا متجددا، بينه وبين التراث العربي تلاقح وتلامس وتأثر، حيث تميزت هذه الفترة التي يمكن مدها إلى منتصف القرن العشرين بالانتفاع بنظريات النقد الغربي، لذلك فقد كثرت المناهج. لأن الجديد كان يبهر النقاد، وقبلهم الشعراء الذين كانوا يريدون تأصيل نظريتهم في الشعر، فظهر من ثم النقد التأثري واللغوي والبلاغي والجمالي والاتباعية والتفسيري والوصفي والتحليلي والتاريخي والماركسي والأسطوري والرمزي والوجودي والتكاملي[1].وهي بلا شك يمكن إرجاعها إلى الاتجاهات الرئيسة الستة التي ذكرها "ويليك" أعني النقد الماركسي والنفسي واللغوي والأسلوبي والشكلية العضوية الجديدة، والنقد الأسطوري، والنقد الوجودي[2]. وهذا ما هيأ لهؤلاء الشعراء فرصة تأسيس القصيدة على أساس متين يؤصل وجوده في تراثه، ويحدث هذا الوجود في منجز الآخر إبداعا وتنظيرا. والناقد الشاعر حر– من الناحية الأبستمولوجية– في اختيار المنهج والنظرية التي يؤمن بها، ويستطيع تطبيقها، ولكن النقد والموقف الشعري كانا يواجهان صعوبة بالغة — وما يزالان — وهي أن المصدر الذي يستقيان منه المادة المعرفية والتنظيرية مضطرب على أشد ما يكون عليه الاضطراب، فالرافد الغربي لهذه المناهج الحديثة يعبر عنه من عايشه بأنه يشعر"بهبوط العزيمة من هذه الرطانة العجيبة التي حاقت بالنقد الأدبي، ربما أكثر مما حاقت بأي نشاط إنساني مماثل آخر، فمن الصعب أحيانا أن نفهم مصطلحات كثير من النقد الأجنبي وفرضياته إذا ما بدأنا بأفكار مسبقة، ومفردات نتميز نحن بها ... وصار من الضروري أن نمارس نوعا من البهلوانيات الذهنية — أو أن نتنازل عما نتميز به كأفراد– من أجل أن نتمكن من الدخول في أذهان رجال مختلفين يبدؤون من مسلمات تختلف اختلافا بينا عن مسلماتنا"[3]. وإذا كان هذا هو حال الناقد في أوربا، فكيف يكون حاله في نقد تحتذي به ويحاول تطبيقه على أدب آخر تواجهه ابستملوجيا عوائق لا حصر لها على صعيد المصطلح وتعريبه، والأرضية الفكرية لظهوره وأهميتها في تصور المفهوم، ناهيك عن الخصوصية الثقافية للأدب واللغة العربيين وتأثر التجربة الأدبية العربية بالمعنى الإنساني الراقي في الثقافة الشعبية ذات الدور البارز في خلق الرأي العام الأدبي والإحساس الذوقي، لذا فإن هذه العوائق لا يمكن للنقد والشعر تجاوزها.

---

(1) جمرة النص الشعري، مقدمات نظرية في الفاعلية والحداثة، د.عز الدين المناصرة، عمان، 468/1995.

(2) مفاهيم نقدية/467.

(3) م.ن/451.

ولكن هذه العوائق المعرفية لا تقتل الشعر، فالمشكل المعرفي قد يصبح نفسه تجربة شعرية أمام الشاعر/ الناقد، في جدلية حلزونية عجيبة بين النقد والشعر، والشعر والمعرفة، والشعر والحياة، والروح والجسد، والحي والميت. وكلما كان المشكل الموضوعي ظاهرا وبدا أنه لا يمكن تجـاوزه، كلما نكص الشاعر (الناقد) إلى الذات وعد موقفه من المعرفة موقف صمود حتمي. ومـن هنـا يكتسب الشاعر تفرده ومسوغاته التي يعتمدها في نظرته الجديدة إلى الشعر والنقد.

فلا بد للجديد من مبررات تسوغ وجوده، وهذا يحدث في مجالات الحياة كلها، والأدب ظاهرة اجتماعية يصيبها مثل ما يصيب هذه المجالات، والتجديد في المجال الأدبي وفي الثقافة عموما كان يخوض معركة مصيرية تؤصل وجوده وتبرر خروجه، والإنسان مجبول على المحافظة على ذاته، وهو يبذل وسعه وطاقته في امتلاك مؤهلات هذا الوجود، فهو يعيش مع أخيه الإنسان مستأنساً به لذاته في المكان الواحد، وقد نشأت الظاهرة الاجتماعية عند الإنسان بعد إحساسه بالخوف مـن وحدته وانعزاله، فصار يتآلف مع الموجودات كلها متدرجاً بهذه الألفة ليصل إلى وجوده الحقيقـي ويستثمر كل إمكاناته في تثبيت هذا الوجود وتطويره، وكلما ازدادت المؤثرات التي تتسلل إلى هذا الوجود نجده يحاربها بكل ما يستطيع إذ يعد هذا الدخول من الغير إلى عالمه انتهاكاً لخصوصية ذاته، ففي الوقت الذي يزداد الهجوم عليه نجده يكافح في الرد، ويعمق التزامه بخصوصياته مخافة الذوبان.

هذا هو الإنسان في مراحله الأولى قصور في التفكير وتوقف عن إمداد ذاتـه بمعطيـات الآخرين، فهو لا يفهم من الآخر إلا الندية والتضاد، ويحاول إغلاق كل منافذ الدخول إليه، معلناً إضرابا عن التفاهم وقطعاً لكل الصلات. فالحوار حول مسلماته– بحد ذاته– هو محاولة انتزاع لهذه المسلمات من قبل الغير. وليس له من وسيلة إلا التقوقع والأنعزال عن الوجود الـذي يضـاهيه ويحاول تغييره. فالحاضر تتنازعه قوتان، الأولى تحافظ عليه نسخة من الماضي التليـد والمشـرق، والثانية تغيره إلى نقطة بداية لمستقبل آت، فالأزمة تكمن في هذا الوضع، هل من الصواب البقـاء على ما توارثناه والسير به في عالم لا يكف عن الحركة ولا يستقر إلى رأي ثابت. أم أن هذا الماضي قد غدا عتيقاً لا قيمة له بعيداً عن تفاعله مع حاضر الأمم الأخرى ومستقبل الأمة ذاتها؟ فالحفـاظ على الأمة ومقدساتها وتراثها هو مبرر الثبات على ما توارثناه من ماضينا، عنـد دعـاة القـديم، والنهوض بالأمة وبعثها من بعد موات وبث الروح فيها هو مبرر الحركة إلى التغيير، وهذا ما سعت إليه بشكل واضح حركة الحداثة في منتصف الخمسينات إذ كانت " مسألة نهوض الأمة والبلاد من

غيبوبتها هي عصب الحركة وعصب قضيتها"[1]. بغض النظر عن كون الموقف من حال الأمة يختلف باختلاف وجهات النظر إليه، فالحداثة التي قامت على مقومات التجديد التي دعا إليه أنطوان سعادة، كانت ترى في الواقع العربي قصوراً وذوبانا في مقومات محلية- هكذا – ودعت إلى تصور جديد يدعو إلى فكر جديد وأرض وجنسية جديدة. ومواقف الشعراء من هذا الواقع كما أتضح في فصل سابق، كانت تنطلق من هذه الرؤى والانتماءات. فالنهوض بالأمة هكذا، كان في عرف دعاة القديم انتهاكا لسيادة وجودها وتراثها وإذابة لها في تيارات لم تعرف يوماً على هذه الساحة العربية وإنما استمدت وجودها وفكرها من اتجاهات بعيدة عن فكر الأمة بل وتعادي وتحارب قدسية مفرداتها ديناً وثقافةً ووجوداً، فقد كانت هذه الدعوات تتبنى أدبيات وتصورات غربية، ولم يكن الغرب في ذلك الوقت مقبولاً في الساحة العربية، فقد كانت نكهة الاستعمار ومخلفاته تحت لسانه.

إذن لم يكن منطقياً أن يستقبل التجديد بالحفاوة والتبني فالأفكار المسبقة كانت تخيم على العقول وتظلل الثقافة السائدة آنذاك، وسنقف عند دوافع التجديد كما تصورها الشعراء وذلك من خلال الفعل الشعري – القصيدة وتوصيف الوضع الذي كانت عليه القصيدة قبل حركة التجديد ثم نعرج إلى تصورهم حول ما يجب أن تكون عليه القصيدة، إذ لا بد أن يسبق التصور الجديد رؤية للماضي وفهم سياقاته ومقارنته بالواقع الحاضر لدراسة مدى ملائمة هذا الجديد لهذا الحاضر، ومن دون سبر لمجالات ومفردات القصيدة الماضية لا يستطيع الشاعر أن يقدم تصوره لنموذجه الجديد، إذ أن الجديد يحاول دوماً تجاوز الحالة الماضية، ناقداً لقصورها وضيقها، ليصل إلى نموذج لا تنتفي منه عوامل الضعف والقصور. وهكذا كانت الخطوة الأولى عند هؤلاء الشعراء، فقد بنوا تصورهم الجديد للقصيدة على نقد التصور القديم وبيان عوراته، فكانت المرحلة الأولى إذن – في حدود هذا البحث – هو الكشف عن تصورهم لهذه القصيدة.

أولاً: دوافع التجديد في القصيدة الحديثة:

يمكن أن نقف على دوافع عامة كانت تقوم عليها هذه النظرة الجديدة إلى القديم. كما أننا يمكننا أن نقف على دوافع أخرى تتعلق بالنص نفسه وما آل إليه وضعه في خضم هذه التطورات في النظريات الأدبية والنقدية وتصوراتها عن النص الشعري. ذكرنا أن عاملاً مهماً

(1) نشوء الحداثة في الشرق، د. عزيزة شعال، الباحث، بيروت، ع38، 67/1985.

وأساسياً كان هو الرغبة في النهوض في الأمة ورفع شأنها إلى مصاف الأمم المتقدمة ثقافياً ومادياً، وهذا النهوض إنما يكون بالبحث عن شروطه في الواقع، والوقوف عند عوامل النهوض التي ساهمت في نهضة الغرب، من هنا كان الخروج على القديم بحد ذاته خطوة نحو التجديد، حتى وان لم يحدد هذا التجديد، فليس التجديد هو الوصول إلى صيغة نهائية وإنما يتمثل في الخروج إلى فضاء مفتوح لا حدود له إلى موطن البحث والتساؤل إلى جعل الإنسان يواجه الكون والحياة ويتعرف إليهما من خلال تجربته الشخصية لا من خلال ما توارثه من معرفة ماضية "وهكذا الحداثة فعل تغيير مستمر، وحركة إبداع لا تتوقف"[1]. فالمعرفة لا تكتسب قيمتها عندهم عندما تكون جاهزة في قوالب وتصب في الأسماع وتلقى في الأذهان ويتناقلها اللاحق عن السابق، لقد كان دعاة التجديد يقدسون الإنسان ويرفضون أن يحد بحدود خارجة عن إرادته، إذ أن كمال وجوده هو معرفته بذاته واستغلاله لقدراته، فالثقة بالنفس والاعتداد بها كان عاملا مهما في طلب المغامرة والخوض في غمار هذا البحر الذي يهيج إن تحرك على سطحه ما يعكر أمنه وسكونه. والثقة بالإنسان تستدعي تفرده ومقدرته على حيازته، وهكذا كانت الأصالة شهوة تحرك دعاة التجديد، فالزمن زمنهم وهم صفوته، وكما أن القديم قد ثبت معالم لهذا التفرد مضى عليها الزمان حتى غدت معلما وركنا في ذلك الواقع، فإن التجديد يحاول ما حاوله سلفه، إذ أن هذا السلف كان يقدم رؤية جديدة مقارنة بواقعه، فالماضي لم يكن ماضيا منذ الأزل ولكنه كان جديدا وحاضرا في زمنه وما لبث بعد تبني الناس له ومرور الزمن عليه إن كان ماضيا، لم يشأ دعاته أن يكون قانونا أو مرجعا نهائيا، ولكن دعاة القديم يرونه عصب التراث الذي ينتمون إليه مما يعني أن انتقاد القديم ليس لقصوره، بل لأن دعاته يفرغونه من محتواه ويلبسونه مما يحبون أن يلبسوا ويلقون عليه من فكرهم وتصورهم، حتى تختلط الحقيقة بناقلها، وتتشوه الصورة بفعل واصفها، من هنا كان المجددون يرون أن التصور يخضع لحاجة العصر الذي يكون فيه، وقد انتفت هذه الحاجة لهذا الأصيل في وقته، وآن الأوان للبحث عن أصيل وجديد ينطلق من معطيات هذا الحاضر الذي لا يشابه ذلك الماضي في شيء فـ "الأصالة تقتضي أن تكون رؤيته[الشاعر] رؤية متصلة بعصره وبمستواه، وأدواته، وتكنيكه، من هنا يعمد الشاعر الحديث إلى نبذ جميع الطرق التي تسلبه أصالته

---

(1) النقطة والدائرة /96.

في ممارسة رؤيته الشعرية"[1]. فوجوده يستلزم غياب سلفه، كما أن أصالته تستلزم هذه الخصوصية التي تقدس ما تنتجه الذات من منجزات. وليست الرؤية العصرية في وصف المظهر الخارجي للحياة وحشر عناصر الحياة الحاضرة في الإبداع، وإنما تكون هذه الرؤية ذات أصالة وتكتسب قيمتها من خلال تناغمها مع هذا الواقع في فلسفة وجوده وماهية مفرداته إذ ليس من "المهم بالنسبة للتجديد هو ملاحظة "شواهد العصر ولكن المهم هو فهم "روح العصر"[2]. إن هذا الواقع الجديد بحاجة إلى ثقافة جديدة وذائقة جديدة، إذ يسعى هذا التجديد إلى البقاء قريبا من العالم وتطوراته الهائلة حتى وإن بعدت المسافة عن الماضي، فخصوصية الحاضر تستدعي نظرة نقدية لما توارثه الجيل، ونظـــرة تحدد مدى فاعليته ومجالاتها، فمن غير الممكن- إذا أردنا لأنفسنا البقاء في مستوى الحوار والوجود الحضاري مع الآخر- أن نبقى ندور في هذا الموروث بتفاصيله وأفكاره، وإنما يمكن لنا أن نحقـــق وجودنا غير بعيدين عن هذا الآخر وغير منقطعين عن تراثنا الفاعل والخلاق، ولهذا يرى نزار قباني أن هذا الحاضر يحتاج إلى وجود جديد وفكر جديد وأدب جديد يتناسب مع واقعنا المعاصر فـــــ "حين خرج الإنسان العربي في مطلع العشرينات من غرفة التحذير، وبدا يستعيد وعيه الوجـــودي والسياسي، ويسترد تفكيره المحجور عليه، أدرك أن وضعه الجديد يحتاج إلى كــــلام جديـــد، وان الخروج من عصر الانحطاط لا يكون إلا بالخروج من عصر الانحطاط وعقلية عصـــور الانحطـــاط، وقبل كل شيء من لغة ومفردات عصور الانحطاط"[3]. و رغم ما في هذا الكلام من تعميم وإجمال، فإنه يبقى تصورا صحيحا لفهم ما يجب أن يكون عليه تفكير الإنسان المعاصر. وقد كانت قضـــية التحديد هي القضية الأهم عند تجمع "شعر" الذي رأى أن مسوغات التجديد كانت بسبب سيادة تصورات قاصرة في فهم الحياة وتطورها المستمر، فكانت الدعوة فيها تسعى إلى تجـــاوز النظـــرة الضيقة إلى الأدب والشعر خصوصا وتتجاوز تلك القيم التي كانت سببا في ثبات النظرة إلى الشعر وكانت عائقا كبيرا أمام هذا التجديد، من هنا كان التجديد يسعى إلى إيجاد البديل وتقويض السائد الذي لم يعد يتناسب مع العصر. يقول أدونيس: "إن التجديد الشعري لا ينفصل عن التجديـــد في الفكر النقدي، وفي الفكر بعامة. وعن التجديد في علاقات حياتنا وفي القيم، وفي طرق النظر وفي

(1) الشعر الحديث بين النظر والتطبيق، د. هاشم ياغي، المؤسســـة العربيـــة للدراســـات والنشـــر، بـــيروت، ط1، 10/1998.

(2) الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ط3، 130/1981.

(3) قصتي مع الشعر/176.

التذوق والتقويم، مؤكدين في هذا كله، على أن الشعر مرتبط عضويا بالحياة الاجتماعية وبالتاريخ وبالإنسان"[1] . ويرتبط بالأصالة مسالة البحث عن هوية ذاتية عصرية لا تكسب ماهيتها من المتوارث وإنما تنشؤها إنشاء من خلال المغامرة التي سعت إليها الذات، وبوجود الأصالة الإبداعية يكسب الشاعر هوية جديدة لا تنتمي إلى هوية الآخرين السابقين له ولا المعاصرين له، وإنما بهذا الجديد الذي يرتبط به ويمثله، ومن خلال اكتشاف الهوية الجديدة يحاول الشاعر الخروج عن واقعه منفردا إلى العالم، كاشفا لبعد جديد من أبعاد الهوية الثقافية للجماهير- من خلال هويته- وإيذانا بولادة ذات قد استعلت بل وأحيانا تنكرت للهوية السابقة. إذ أن التماهي في هوية المجموع لا يخدم الشاعر، ولا يظهر تميزه وإنما يعده رقما كبقية الأرقام، من هنا كانت الهوية الجماهيرية عائقا له، فهي حاضرة في لا وعيه، مثبتة بجدار عقله ولكن يحاول الانسلاخ عنها لهذا السبب. ولهذا فقد عد بعض النقاد أن الدوران في حدود الهوية الذاتية يمنع من دخول عالم الآخرين والجلوس معهم على طاولة واحدة. ولهذا "لم يستطع الأدب العربي أن يصل إلى مستوى العالمية، لأنه لا يزال يفتش عن هويته الأصلية ليرسخها في ترابه أولا، ثم في حقل الأدب العالمي ثانيا"[2]. فهو يرى أن العالمية لا تتحقق والإنسان متعلق ابتداءً بما تركز في عقله وشعوره، وهكذا تصور الشعراء بأن بعدهم عن الحدود الذاتية ودخولهم إلى عالم الغرب قد يدخلهم ويضعهم في مصاف العالمية. فابتدأت الدعوة إلى الأخذ عن الغرب والسير على خطاه في تحقيق أهدافه وقد ثبت لهم أن الخروج على الماضي كان مفتاحا لهذا التطور الذي أحرزوه، فقاموا بالبحث عن هويتهم الجديدة، فمنهم من أفاد من الهويتين، ومنهم من تنصل عن كل متعلقات هويته الاجتماعية معلنا براءته منها، ومنهم من لم يحدد هذه الهوية بموقف معين ثابت، وإنما تتحدد الهوية عنده باللاتحدد، أي في التغير المستمر كما رأى أدونيس "الهوية تفتح بلا نهاية...تكون الهوية صيرورة أو لا تكون إلا سجنا"[3].

وقد كانت نزعة الحرية سببا مهما في البحث عن الجديد وتجاوز القديم، وهي محضن إبداع الفنان وداره الآمنة ووسيلته التي يبدع من خلالها، فالهوية الماضية لم تنل قدرا من الحرية في مواجهة الذات وإبداعها، بل إن هذه الحرية قد تنازل عنها دعاة القديم، فالحرية الإبداعية حركة وخروج عن كل قيد يحدد حركة الذات المبدعة. وهي فعل في النص يغيره إلى أشكال جديدة

(1) ها أنت أيها الوقت/69.

(2) في الشعر والنقد/178.

(3) ها أنت أيها الوقت/20.

وأحيانا إلى أشكال غير محددة، وفاعلية الحرية تمثلت في ثبات المفاهيم واستقرارها عند القدماء، وان كانت موجودة فهي محددة بضوابط لا تخرج على قدسية القديم وبنيته الفكرية والثقافية التي يقوم عليها، فالحرية الجديدة عند القدماء هي انتهاك للداخل ونزولا ممنوعا إلى الأعماق، وهي عند المجددين هدم للجدار الذي يقف أمام فطرة الأشياء وما جبلت عليه، فالحرية ولادة الذات وانفصالها عن الرحم الذي ترتبط به، فعاجلا أو آجلا ستتم الولادة، ولما كان الواقع الثقافي قد فرض طوقا على الأدباء بتحديدهم بوظيفة معينة للأدب وبطرق معينة في الإبداع، فإن هؤلاء الأدباء قد شعروا بأن المبدع هو الذي يخلق الأدب والإبداع لا العكس. فبوجود الأديب والمبدع نشأ النص، لذا فقد كان "الهاجس الوحيد الذي يدفع الشعراء المحدثين إلى التجديد هو الحرية، الحرية في كل مناحي الحياة، وهذه الحرية كانت الفكرة المسيطرة على حركة تطور الشعر العربي الحديث"[1]. لقد كان الخوف من الحرية التي يمارسها الفرد تجاه المسلمات عنده، حالة شائعة عند دعاة القديم، مما جعل الإبداع يتوقف عن التطور، وتكاد النصوص الشعرية تكرر نفسها على مدى عقود من الزمن، ومن اجل المحافظة على ما كان، نشأت هوة عميقة بين تطلعات الجيل الجديد وبين النص الذي يفرض عليه، وعلى ذوقه، إن الحرية ليست شرا كلها، وخطورتها على الشعر ليست أكثر من خطورتها على مجالات الحياة الأخرى . فالحياة تحتاج إلى التغيير، والأدب بحاجة إلى ضخ دم جديد في عروقه، وقد رد نزار قباني على القائلين بأن الحرية تشكل خطرا على الشعر فقال: "قد يقال إن الحرية خطر على الشعر، وان فتح الأبواب على مصراعيها للداخلين والخارجين، سيجعل الشعر مسرحا للعبث والفوضى وأرضا للمغامرين والمتطفلين، إنني لا أخاف على الشعر من الحرية.ومن تجاوز حدوده التاريخية المرسومة، إن خوفي الحقيقي على الشعر هو الخوف من العبودية فالعبودية امرأة عاقر... أما الحرية فامرأة تطرز العالم بالشعر والحب والأطفال"[2].

ويقف الانتماء الفكري عاملا مهما من عوامل البحث عن الجديد ونبذ الطرق القديمة، فمن المعلوم إن الشعر ابن بيئته وبنيته الاجتماعية والثقافية، وهكذا كان الشعر مرآة للمجتمع، حيث يساهم في بناء الموضوع والطريقة إن هو حقق له السيادة ودان له المجال الثقافي والأدبي. وما طرح في الخمسينات وما قبلها من أفكار وقيم وسياسات ساهمت بشكل كبير في تحفيز هذا الجيل وحثه على الخروج عما اعتاد عليه والتي كانت تتضمن دعوة الانفصال عن الماضي سواء تمثل بسلطة

---

(1) نظرية الشعر عند الشعراء النقاد/25.

(2) قصتي مع الشعر/252- 253.

واقعية أم بتيار فكري سائد يحمل أفكارا قد عفى عليها الزمن.فكان هذا الارتباط هو قبول ضمني للواقع الحاضر بجميع مجالات نفوذه سياسيا وثقافيا بشكل خاص. ولما كان هذا الجيل قد اشـــرب أفكارا تتنافى أحيانا، بل تتقاطع أيضا مع السائد الديني أو القومي فكان لابد له من نبذ لمتعلقـــات هذا السائد ليتحقق الانفصال الكلي ومن ثم البناء من جديد على أسس جديدة ونظرة جديـــدة. فالبياتي يبحث عن الجديد ويرى خلاصه في عكوفه على نماذج مبدعة تمثل جوهر دعوته، حيـــث التبشير بولادة جيل له معاناته الخاصة وزمنه الخاص، ومن هنا كان البياتي يرفض كـــل أشـــكال ونماذج القديم ما دام بعيدا عن تحقيق هذه الغاية، فهو يصف الفترة التي سبقت جيله بأنها كانـــت خالية من أحداث الدهشة والإثارة في هذا الجيل، يقول:"لم يستطع واحد من شعراء هذه الفترة من العرب،إن يلفت نظرنا، فحتى جبران تصورته كاهنا عجوزا يلبس مسوحا ويذرف الدموع أمام جثة ميتة. كان أدهم ثورة عاطفية رومانسية أكثر منه تعبيرا عن ولادة الجيل الجديد من خلال الأزمـــة وسنوات العذاب"[1]. في وقت كان أدونيس يعد جبران نموذجا من نماذج الحداثة المبكرة. وهكذا يرى البياتي أن هذه التيارات رغم أنها أحدثت شرخا في صرح الثقافة العربية في وقتها إلا أنها كانت قاصرة– عنده– لأنها استغرقت وأفرطت في الوقوف على هذا التجديد وما استطاعت تجاوزه، فهو لا يبحث مثل أدونيس– عن اللاتشكل الدائم، بقدر ما يبحث عن الجديد الذي يحمله هو ويتألف مع تصوراته وقيمه الفكرية فالدعوة إلى الجديد– عنده– تتوقف إلى أن تصـــل إلى مرحلـــة تـــبني الإبداع لقضية الإنسان والجماهير فوق التصور الذي يعتقده، فالتجديد هنا كما يراه صورة للتغيير على المستوى السياسي أكثر منه على المستوى الثقافي العام. فالتجديد عنده تمرد وثورة وصولا إلى نموذج مرسوم المعالم محدد الصفات، وهو الواقع الذي يصنع عالم الشعر القادم حيـــث "البـــدء في محاولة فهم العالم ومحاولة تغييره ودفعه إلى خارج نطاق النصائح والتعاليم الدينية والتربوية، ومحاولة التمرد عليها، ومناقشتها، وخلق نوع من الحوار الصامت حولها"[2].

ومع أن أدونيس كان له انتماؤه الفكري أيضا والذي سعى أيضا إلى نبذ السائد علـــى المستوى الديني والقومي من خلال دعوة أنطون سعادة، إلا أن أدونيس طور هذا المنحـــى، فلـــم يكتف بالخروج على البنية السائدة والوصول إلى بنية نهائية، وإنما طرح مفهوم اللانهايـــة في كـــل المواقف والقضايا، فهو يحاول الخروج عن اسر الشكل النهائي، وقد بينا في مواضع سابقة كيف أن

---

(1) تجربتي الشعرية/12.

(2) تجربتي الشعرية/14- 15.

أدونيس مولع بلعبة اللانهاية هذه، حتى انه قد حقق هذا الأمر على مستويات متعددة. منها ما هو خاص بالمفهوم الشعري أو بالقصيدة أو بالانتماء الفكري كذلك.فأدونيس الذي صرح بأن نظرته في التجديد تدين لكتاب أنطون سعادة "الصراع الفكري في الأدب السوري" قد بقي مدينا لمضمونه، ولم يكن هذا الكتاب وغيره من كتب سعادة بعيدا عن ذهن أدونيس، وأدونيس يرد على بعض المغرضين في تلميح إلى أنه مثار جدل عند الموافقين له والمعارضين له، وذلك من خلال الحديث عن انتمائه السياسي، ومحاولا الخروج عن طرق النظام الذي يفرضه الانتماء لهذا الحزب، ففرق بين أن يكون الفرد منتميا إلى فكرة وبين أن يكون منتميا إلى مؤسسة، ويخرج بنتيجة النقاش حول قوله "أنا اكبر من الحزب" إلى أن "هذا الحديث ذاته حجة علي يدلل بها على استمرار انتمائي إلى الحزب، وإذن على كوني لا أزال موضعا لمختلف أنواع الشبهات والتهم"[1].

وقد كان للأفكار التي تبناها دور مهم في رفض البنية السياسية القائمة وقتذاك، ومن البديهي جدا أن لا تكون المقاطعة مقتصرة على الفكرة السياسية وإنما لكل النتائج والممارسات الثقافية المنبثقة منها.

فالفكرة التي تقوم عند هذا الحزب تخلط في المفاهيم كما يصطلح على أمثالها صلاح عبد الصبور في التاريخ العربي والأدب العربي فعماد فكرة التجديد عند أدونيس لم تتخلص من هذا الخلط الذي ذكره صلاح عبد الصبور، حيث معاملة الأدب العربي وفق الموقف من التاريخ العربي، وقد بينا في فصل سابق أن أدونيس له موقف سلبي- من التاريخ العربي- مما لا يوافقه فيه أدباء ومفكرون، فالتاريخ شيء وما يحدث فيه وينبثق منه شيء آخر. "وليكن التاريخ العربي ما يكون، ليكن مظلما، مضيئا، محلقا أو مسفا، فذلك شان دارس التاريخ ومقومي الحضارات وأدوارها في نهضة الإنسان، فالأدب العربي ليس مجرد تسجيل لأصواته أو انعكاس لمواقفه بل إن للأدب كيانا مستقلا ينبع من طبيعته الخاصة"[2]. وربما كان أدونيس في هذا التقويم ناقدا، ولكنه ناقد سياسي ثم ناقد أدبي. فالمواقف الأدبية نتيجة لتلك المواقف السياسية التي نظر من خلالها إلى التاريخ العربي، حتى في اختباراته الأدبية ودراساته النقدية على الأدب لم يبتعد عن تأثير هذه المواقف.

إن وقوفنا عند هذا الواقع لا يعني تحديد دوافع التجديد بنوعية الانتماء الفكري، مع أن له فاعلية كبيرة في ذلك، ولكننا لا يمكن إغفال جانب متعلق بالطرف الذي هو محور التجديد، وهو

---

(1) ها أنت أيها الوقت/125.

(2)ها أنت أيها الوقت/196.

القديم ذاته ودعاته فمما لا شك فيه أن الشعر قد حصر في نطاق ضيق وأصبح الشاعر بعيداً عن الناس من خلال شعوره بتفرده بهذه القدرة على نظم الشعر، قوياً جزلاً وموسقاً بقوافٍ رنانة، فأصبح الشعر صعباً على كل أحد فانفرد أهل الصناعة بهذه الصفة، فكان لا بد للشاعر أن يستثمر هذه القدرة وأن يلجأ إلى شعر المديح والهجاء – كما كان سابق عهده–، فاختلاف الوظيفة كان سببا من أسباب هجر الأسلوب القديم وموضوعاته واستبداله بموضوعات جديدة تقترب أكثر من الجماهير، وتبتعد عن إذلال الشعر بجعله تابعاً لكل سلطة سائدة أياً كانت، فما زال الفن بعد هذا الإذلال " أخفت الأصوات، بحيث تطمع كل أنواع النشاط الإنساني الأخرى في أن يعلو صوتها على صوته"[1].

هكذا بقي الشعر مستضعفاً من جراء هذه القيود التي توضع أمام الراغبين فيه فبقي أنصاره أولئك المبدعين الذين كانوا يكررون نموذجاً واحداً، هو النموذج الذي استقر عليه الواقع الشعري منذ قرون عديدة، لقد كسرت دعوة التجديد الطوق الذي يكبل به الشعر، وكان لابد من إرجاعه إلى سالف عهده ممارسة قادرة على التعبير عن الإنسان بكل أماله ولأمه، ومعبرا عن معاناته في هذا العصر، فنشأت موضوعات جديدة هي قضايا الإنسان المعاصر، فكان لابد من هذه القطيعة الشعرية والشعورية لذلك النموذج الذي ما عاد يلبي حاجة الإنسان. ولهذا جاءت التجربة الشعرية الجديدة "نتاجا نابعا من واقع التحولات السياسية والاجتماعية ولم تكن ولادتها مرتبطة بأي قسر أو تزوير أو نسخ للأنماط السائدة في بلدان[ما وراء النهر]"[2]. فإذا كانت القصيدة تتحدد وظيفتها من خلال هذه البنية السائدة بأشكالها الاجتماعية والسياسية والثقافية فإن هذه القطيعة تتجاوز حدود القصيدة في زمن ما، لتصل إلى وظيفة متجددة مع تغير الأوضاع والظروف من هنا كان لابد لهذا الجيل الجديد من إن يتأثر بمعطيات واقعه ونتاجه الثقافي فكان الشعر من ثم مكانا يعبر فيه عن هذه المعطيات الجديدة التي لا تناسبها إلا طرق جديدة أيضا، فأدونيس يرى أن الشاعر الحاضر لديه شيء مختلف عن ذلك الذي لدى الشاعر القديم ويحدد ذلك بمعادلة يرى فيها انه "إذا كان لدينا نحن الشعراء العرب في العصر الحاضر شيء نقوله مختلف عن الأشياء التي قالها أسلافنا، فلا بد من أن نقوله بطريقة مختلفة، بعبارة ثانية. إذا كانت تجارب الحاضر غيرت نظرة الشاعر

(1) حياتي في الشعر/110.

(2) أزمة القصيدة الجديدة، د. عبد العزيز المقالح، دار الحداثة، بيروت، د. ت/25.

العربي إلى الحياة والإنسان، فمن المحتم أن تتغير طريقة تعبيره"[1]. وان كانت هذه المعادلة لا تصح دائما، فإذا كان أدونيس يراها كذلك فليحصرها في حدود هذا الشاعر الحديث في هذه المرحلة التي هو فيها بالذات، إذ أن استقراء الشعر العربي وشعرائه وتجديدهم لا يتوافق مع هذه المعادلة، فقد كان لأبي العلاء المعري- مثلا- ما يقوله وكان فكره مختلفا عن فكر عصره، ومع ذلك فقد بقي محافظا على الإطار- العام للطرق الشكلية التي يقول بها الشعر. فليس دوما أن تتجدد الطريقة بتجدد المفاهيم والقيم، فهذا الشعر الحديث، ما زال يسعى وراء كل فكرة وقيمة إنسانية جديدة ومع ذلك فإن هذه الأفكار لا تتوازى مع الخطوات التجديدية في بنية القصيدة الجديدة فبعد أن تخطت نظام الشطرين إلى نظام التفعيلة وبعدها إلى قصيدة النثر لم نشهد جديدا في البنية الأساسية للقصيدة مما حدا بأنصار حركة الحديثة أن يبحثوا في واقع القصيدة الجديدة، وهل هي في أزمة، وما نوع هذه الأزمة. فخرج نفر منهم إلى أن "هناك أزمة تعاني منها القصيدة الجديدة، وتعاني منها وسائل التعبير المختلفة وهي أزمة تعكس بجلاء أزمة الإنسان نفسه"[2].

إن اختلاف الوظيفة في الشعر قد فتح القصيدة على عوالم جديدة ليس من حيث الموضوعات والقضايا المطروقة وإنما على أجناس أدبية أخرى لم تكن معهودة في الشعر القديم، فكان هذا التداخل مظهرا من مظاهر التجديد الذي يعبر في نفس الوقت عن تداخل العوالم في ذات الإنسان نفسه "إن وظيفة الشعر اختلفت عما كانت عليه في العصور السابقة، فقد أصبح الشعر ميدانا للدراما وميدانا للقصة وميدانا للتأمل والتفكير العميق، وميدانا للمعرفة... فقد احتاجت الوظائف الجديدة للشعر أشكالا جديدة"[3].

وعلى الرغم من أن مبررات هذا التجديد كانت مسوغة إلا أن هذا التجديد قد شكل نقطة تماس مع البنى السائدة فتولدت عن هذا التماس بحوث ودراسات وخلخلة للمفاهيم الشعرية المتوارثة، من هنا كانت هذه الحوادث والمعارك الأدبية التي كانت تذكرنا بمعارك الجيل السابق المتمثل بالمحافظين والمجددين، وإذا كان لهذا التجديد أسبابه فإنه مع ذلك لم يقابل إلا بما يقابل به كل جديد. لقد كانت هذه الحركة الجديدة مثار جدل طويل وفسرت هذه الحركة تفسيرات قد تقترب أحيانا من الحقيقة وقد تتباعد أحيانا أخرى. فرغم هذا الجديد الذي قدمته حركة الحداثة المتمثلة

(1) ها أنت أيها الوقت/90- 91.

(2) أزمة القصيدة الجديدة/26.

(3) التجديد في الشعر العربي، إبراهيم خليل، دار الكرمل، عمان، ط1، 1987/34.

بمجلة "شعر" إلا أنها كما يقول أحد نقادها: "أظهرت مرارا عجزها عن تجاوز روحية مجتمعها وتراثها تجاوزا كاملا"[1]. فلم يكن سهلا تجاوز ثقافة وذوق ساد قرونا عديدة، إن حركة الحداثة لم تكن تجديدا على مستوى التراث والأدب القديم، وإنما كان تجديدا على مستوى الشعر الجديد الذي يمثل الخروج الأول على بنية الثقافة وإبداعها. فهي تجديد على التجديد، وهذا ما يفسر موقف رواد الشعر الجديد السلبي تجاه نزعة "شعر" فالصراع الذي كانت تعانيه حركة الحداثة تمثل في صراع الجيل القديم المحافظ مع هذا الجيل الجديد، إذ رأى الجيل القديم في هذه الحركة خروجا مقصودا على بنية الثقافة والتراث وليس خروجا على قضية شكلية هي الوزن والقافية. ولهذا فقد رأى خصومها أنها تروج لأفكار عدائية للبنية السائدة في ذلك، فرأى سامي مهدي– مع الانتباه إلى نزعته المتحاملة على تجمع "شعر"– أنها نهجت "خطا ليبراليا في ظاهره، ولكنه كان يروج للثقافة الغربية، ترويجا ملموسا، وكان ينطوي في الوقت نفسه على عداء مستحكم ضد حركة القومية العربية والنضال العربي التحريري"[2].

والحق أن هذه التهمة كانت سببا في الصدود عن تيار الجيل الجديد، فمن المعلوم إن حركة الشعر الجديد قد تأثرت بالثقافة الغربية، فقد كان روادها ممن تثقفوا على الأدب الانكليزي كالسياب ونازك الملائكة، وبعيدا عن تفسيرات ظهور شعر التفعيلة على انه مقتبس من الشعر الانكليزي، فإننا نرى أن هذا الشعر كان ينسخ على روح التجديد في الشعر الغربي، وقد ارتسم خطاه من هذا الجانب، منهم من فتنوا بالتجديد الذي أحدثته إليوت خصوصا، ووافق هذا الاطلاع رغبة مكبوتة– تحاول الظهور باستحياء– في الخروج عن النسق الشكلي للقصيدة. ولما كان الغرب في وعي الجيل السابق نموذج الظلم والاستعمار، فلم يكن من السهل إذن أن يترك تراث– وصف بالقداسة، ولم يشهد خروجا فعليا عليه في السابق– ويستبدل بشكل لم يفهم منه إلا أنه من إفراز ومعطيات الثقافة المعادية. وهذا لا يمنعنا من القول إن الانقطاع عن التراث والجهل به كان سببا وجيها في تقليل قيمة وأهمية التراث فقد كان ممن مثل هذا الشعر أناس لا يملكون من الشعر شيئا، ولا معرفة لهم بتاريخه. وهذا ما جعلهم أمام هذا التأثير الجارف والفتنة بهذا الجديد، الذي كان بحاجة إلى تأصيل قواعد مستقرة وفهم دقيق لثوابته ومتغيراته إبداعا ونظرية.

ولعل الجهل بالتراث والفتنة بالجديد قد سوغا لكثيرين تجاوز مرحلة التأسيس الثقافي

---

(1) حركة الحداثة/114.

(2) أفق الحداثة وحداثة النمط، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 56/1988.

والمعرفي التي لابد منها قبل ممارسة التجديد. فالذين "تيسرت لهم سبل الغرف من الحداثة كانوا اقل تشبثا بجذور ثقافية وتراثية معروفة، لا لأنهم لا يريدون هذا التشبث، فالمسالة هنا تتخطى حدود الإرادة الواعية، بل لأن وشائجهم بجذور كهذه هي واهية من أساسها"[1].

ثانيا : القصيدة القديمة في منظور الشاعر الناقد :

إن ما يدعو الشاعر إلى البحث عن وسائل تعبير جديدة هو صدق مساحة الأرض التي يبدع عليها، وقلة وسائل تعبيرها، والشاعر كي لا يكون نسخة مكررة من سلفه يحاول جاهدا الخروج بشكل جديد أو بموضوع جديد أو بمعالجة لقضية من منظور جديد، ونزعة التميز هذه لم تكن مقتصرة على الشعر الحديث، فلقد سبقتها محاولات قام بها شعراء من خلال الموشحات والأزجال في الأندلس، فلم يكن يرضى أهل المغرب تميز أهل المشرق عليهم، فنافسوهم وأنشئوا موضوعات وإشكال تتناسب مع بيئتهم، بعد أن مارسوا صناعة أهل المشرق وتمكنوا فيها. وما يزال الشاعر يبحث عن جديد يميزه أو يميز جيله، ما إن يشعر بطول الزمن على الشكل القديم، وقد حدث هذا بشكل كبير مع شعراء العصر الحديث، فالزمن الذي يعيشه هذا الشاعر يجعله مرجلا يغلي وبركانا يوشك أن ينفجر، من هنا كان كسر الحواجز رغبة ملحة عند الشاعر الحديث، حتى على إشكاله التي صنعها وابتكرها، فهذه قصيدة النثر كانت مرحلة جديدة على مرحلة شعر التفعيلة، فلم يمض عليها زمن حتى بدا شعراء التفعيلة يجدون لهم متنفسا جديدا في قصيدة النثر. ولهذا يرى أحد الباحثين "إن العامل الأقوى في نظري هو حب الخروج والتطلع وقهر الأسوار، خاصة أن المرحلة التي انبثقت منها الدعوة إلى قصيدة النثر في العراق ولبنان كانت محتدمة بالقلق والرفض والعبثية"[2].

من هنا فإن تعرف الشعراء على هذه الأشكال الجديدة أمر محتم عليهم، فمنهم من وقف عند حدود الشكل الشعري الجديد، ومنهم من وقف عند حدود الشكل الشعري الجديد، فلم يبق يمارس هذا النوع من الكتابة لأسباب قد تكون مؤسسة على قيم موضوعية أو أيديولوجية كالبياتي، ومنهم من سار في الطريق وكتب في هذا النوع كنزار قباني، إلا أنه لم يجد متعته وميله متوافقا مع هذه الكتابة، فكانت هذه الكتابة مرحلة في الكتابة لم يرفضها نزار، بل عدها ثمرة من ثمار الحرية

---

(1) أبواب ومرايا/103.

(2) اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي، محمد رضا مبارك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 261/1993.

ونتيجة من نتائج الدورات الثقافية والسياسية التي تحرث تراب هذا الكوكب، وصورة لهذا العصر الطموح الذي يغير جلده كل دقيقة"[1]. وقبول هذا النوع من الكتابة كان مبنيا على تغير مفهوم الشعر أساسا بين الجيل السابق والجيل الجديد، فإن تغير هذا المفهوم قد يخرج شعرا موزونا مقفى من حيز الشعر ليدخل في حيزه نثرا، وقد يفعل العكس أيضا، وهذا التغير هو أول تأسيس قامت عليه القصيدة الحديثة، فطبيعة المفهوم الذي تأسست عليه القصيدة القديمة كان سببا في هجرها ونبذها، فلم يعد الشعر هو الكلام الموزون المقفى أي أن "المنظور الشعري قد تغير تماما، والمقاييس الهندسية التي كنا نعتمدها لتفريق الشعر عن النثر، لم تعد مقاييس صحيحة ولا مقبولة في هذا العصر"[2]. إذن فالشاعر الحديث يكتب بالمفهوم الذي يراه، رغم سيادة المفهوم القديم قرونا طويلة، فليس لأحد أن يخطئ أحدا في مفهومه، وهذا لا يعني أن لكل شاعر الحق في ابتكار مفاهيم جديدة. إن هذا الشعر قد رافقته حركة نقدية كبيرة ثبتت دعائمه وأرست قواعده وعضدته بالأمثلة الكثيرة، وقد كانت الحركة النقدية جزءا من حركة الشعر الحديث التي "حررت الشاعر من الأساليب الموروثة وأفهمته أن الشعر ليس هو الكلام الموزون المقفى، بل هو التعبير الشخصي الفريد عن رؤيا الشاعر الشخصية الفريدة"[3].

ومن خلال هذا التعبير في مفهوم الشعر والقصيدة قام جيل الشعراء النقاد بانتقاد الشكل الذي كان أنموذجا يحتذى وينسج على منواله، وقدموا تصورا جديدا للشعر والقصيدة مبنيا على أسس جديدة، ومواقف جديدة، وقامت الحركة النقدية المرافقة لهذا الشعر بمعاضدة هذا التيار وتقدم وجهات نظره المتمثلة في نقد النموذج السابق وتبرير الأنموذج الجديد، فكان لابد من اجل الوقوف على ميزات النموذج الشعري الجديد، أن يقف هؤلاء عند هذا الشكل السابق وبيان قصوره وتأخره عن مقتضيات الواقع الجديد وتصورات هذا الجيل الجديد، من هنا كان لنا وقفة عند تصور هؤلاء الشعراء النقاد لطبيعة القصيدة القديمة من حيث الوظيفة والشكل والفاعلية. وقد كان هؤلاء الشعراء قد قاموا بهذه الممارسة كجزء من تجربتهم الشعرية ونيابة عن إخوانهم الشعراء الذين كانوا رواد هذا النموذج الجديد، ولم يستطع أحدهم أن يتحدث عن هذا الأنموذج والدفاع عنه بشكل كاف، فكما هو معلوم أن رائدين من رواد هذا الشعر قد توقف نتاجهما النقدي في

(1) قصتي مع الشعر/251.

(2) م.ن/251.

(3) الحداثة في الشعر، يوسف الخال، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1978/81.

تبرير هذا الأنموذج، فالسياب كان قد مات والجدال لم تنته بعد، فلم يتيسر له الحديث بشكل كاف عن المنحى الذي سار عليه، أما نازك الملائكة فقد تراجعت عن حماسها الأول لهذا الأنموذج، فقامت بتحديد وتضييق لمساحة الإبداع، فوضعت له ضوابط وقواعد، كانت مثل هذه القواعد والقيود سببا في الخروج على الشكل القديم إلى الشكل والأنموذج الجديد، ولهذا فقد عدت نازك عند شعراء الحداثة مثالا للارتداد والنكوص، فأخرجت من زمرة التجديد بإرادة وتصور هؤلاء الشعراء، وهذا ما أكده يوسف الخال في "الحداثة في الشعر" والمقالح في "أزمة القصيدة الجديدة" مثلا، أما أدونيس فإنه يلمزها بقوله عند الحديث عن نصوص العدد الأول من مجلة الشعر "وضم العدد قصيدة لشاعرة- كانت تقول- ولا تزال تصر على قولها- أنها أول من كتب [الشعر الحر]- أي أول من أطلق حركة التجديد، كما تفهمها، وهي نازك الملائكة"[1].

سنقف إذن عند هذا الأنموذج من خلال تصور الشعراء النقاد، ذلك أنهم شعراء قبل كل شيء، أي أنهم متذوقون لهذا الشعر، وعارفون مواطن الجمال والإبداع فيه أكثر من غيرهم ومن ثم فهم نقاد ينظرون إلى النص وفق ما تمليه عليهم حاستهم النقدية الأولى المسكونة في إبداعهم وطاقتهم الشعرية.

وعند وقوفنا عند الشعراء، البياتي وعبد الصبور ونزار قباني وأدونيس تبين لنا أن توصيف القصيدة القديمة أخذ حضورا متفاوتا بينهم، فمنهم من وقف عند وصف هذا النموذج بشكل عام، مبينا قصوره عن مواكبة الجديد في الحياة المعاصرة مثل ما قدمه عبد الوهاب البياتي الذي ارتبط الشكل الجديد عنده بطبيعة الموضوعات الجديدة التي تستلزم شكلا جديدا، ومنهم من تجاوز هذا الوصف ليقف على معطيات القصيدة الجديدة من خلال تجربته، وهذا ما فعله صلاح عبد الصبور، وإلى جانب هذه المواقف نجد موقفا متأنيا لأدونيس ونزار قباني الذي كانت القصيدة القديمة حاضرة في وعيها وهما يحاولان تقديم منجزهم الجديد، حيث كان أدونيس شغوفا بالتنظير للتجديد ومع هذا التنظير نجد توصيفا دقيقا لما آل إليه النقد والشعر قبل ظهور مجلة شعر، وقد سبق أن وقفنا عند وصف هذا الواقع في فصل سابق، وسنقف في هذا المبحث على خصوصية القصيدة القديمة وما امتازت به، وموقف كل هؤلاء من هذه القصيدة.

فالبياتي لا يقدم لنا موقفا واضحا من القصيدة القديمة، فهو لا يبين سبب قصورها من

(1) ها أنت أيها الوقت/45.

الناحية الشكلية وإنما يربط هذا الموقف بما تحمله القصيدة القديمة من مضامين، فاعتراض البياتي كان مرتبطا باعتراضه على المفاهيم والقيم التي يحملها هذا الشعر، ولهذا فهو لا يرفض أشعار القدماء ماداموا يؤكدون القيم التي يريدها ولهذا فهو لم يعترض على شعراء مثل الجامي وجلال الدين الرومي وفريد الدين العطار والخيام وطاغور، إذ يشكل هؤلاء نقطة بداية في تأسيس وعيه الشعري والفكري. في الوقت الذي يهمل فيه جبران خليل جبران– مع أنه يشكل معلماً من معالم التجديد – لكونه شاعراً رومانسياً، وهذا ما جعله ينفي دور شعراء هذه الفترة فيه، وفي جيله فقد رأى أن أدبهم كان " ثورة عاطفية رومانسية أكثر منه تعبيراً عن ولادة الجيل الجديد من خلال الأزمة وسنوات العذاب "[1]. ويؤكد تأثره بالشعراء الذين يحملون مضامين هو يتبناها أو يتصور أن شعرهم يحملها، فيقف على شعر بعض الجاهليين وعدد من العباسين كأبي نواس والمعري والمتنبي والشريف الرضي، ولنفس تلك الأسباب يقدم هؤلاء ويضعهم في قائمة أصحاب الرؤى الجديدة، وهم كذلك ولكن ليس بتعبير البياتي نفسه. لقد اختار شعراء عظام لينتسب إليهم، لا لأنهم حققوا جديداً على مستوى القصيدة ولكن لأنه وجد فيهم " نوعاً من التمرد على القيم السائدة والبحث عن أشياء لا يوفرها واقعهم أو مجتمعهم أو ثقافتهم"[2]. و مع أن هؤلاء يؤصلون منحاه الشعري إلا أنه يرى فيهم قصوراً بسبب عدم تجاوزهم للشكل السائد، مما حد من تجربتهم، فتجربتهم لم تحقق مداها الأسمى إلا بصب هذه المضامين والقيم بشكل جديد، والحق أن هذا ليس شرطا، فما يفعله البياتي أنه ينظر بمنظار واحد لكل تجديد في أي زمن كان، وكما أكدنا أن التجربة الجديدة تستدعي هذا الخروج في هذا العصر إلا أن الشعراء القدماء قد استطاعوا بالشكل المعتاد أو بتغيير على بعض أجزائه أن يقدموا رؤيتهم إلى العالم وتجربتهم الثرة، التي نحن الآن نكتشف أبعادها بتطور الدراسات والعلوم التي تعيننا في فهم مدلولات النص القديم الذي لم يستطع العصر أحياناً من فك ألغازه وكشف مدياته.

إذن فإن البياتي لا يقدم لنا – من خلال واقع القصيدة التي سبقت جيله أو قبل ذلك – وصفاً دقيقاً لها، أو مبرراً يسوغ الخروج عليها، وإن كنا نرى أن للبياتي مبرراته، ولكنه لم يذكرها هنا، وهذا مرده إلى شغفه بالتنظير الفكري والأيديولوجي للشعر، فالشعر عنده التزام بقضية الواقع الذي يراه بعينه، واقع الجماهير ومعاناتها في فقرها وبؤسها وتمردها على هذا الواقع، ويمكن لنا أن

---

(1) تجربتي الشعرية/12.

(2) م.ن/18.

نضيف إلى هذا الشغف سبباً آخر يتعلق بالبياتي نفسه، فالبياتي يظهر أنه غير مولع بالتنظير النقدي ولا يرغب بممارسته وهو شاعر، وقد حدد موقفه من هذه الممارسة في بداية تجربته إنه لا يريد أن يضع نظرية في الشعر. ورغم أنه من جيل الرواد الذين ساهموا بشكل واضح في تأكيد مسيرة الشعر الجديد، إلا أنه لم يستطع أن يقدم فهماً مخالفاً للقدماء في مفهوم الشعر، مما يعني ذلك أنه ربما لا يملك أسباباً ضرورية وملحة لهذا الخروج، وإنما رأى في هذا الشكل الجديد ممارسة جديدة وتجربة لابد له من القيام بها ليعضد هذا الشعر وليؤكد حضوره فيها. البياتي لا يبالي في الإشكال قدر مبالاته في المضامين والقيم التي يحملها هذا الشكل، ولهذا فإن حديث البياتي عن الشكل الجديد جاء على استحياء ولم يقف عنده كثيراً، مما يبعث على التساؤل. فهو يكتفي بتوضيح فهم جديد لموسيقى الشعر الذي لا بد أن يتوافق مع دفقة التجربة الجديدة يقول بعد أن يعلق على الشعراء القدماء في عدم تحطيم الشكل القديم رغم جدة موضوعاته: " كما دفعني فهمي لموسيقى الشعر المرتبطة بنوعية التجربة الشعرية، إلى البحث عن إيقاع موسيقي خارجي يتسق مع إيقاع التجربة الجديدة تجربة تقويض أبنية قديمة و اختيار أثمن ما فيها لتشييد بناء جديد لحمته وأكثر سداه من واقع اجتماعي وفكري ووجداني مختلف"[1]. ويمكن ملاحظة أن البياتي يصف القصيدة القديمة بأنها كانت لا تلبي حاجة الواقع الاجتماعي والتي كانت تحمل تجربة تبتعد عنه في استغراقها بالمثاليات التي يرفضها فكر البياتي والتي كانت "قائمة على أساس النظرة المثالية المعادية للعقل والقلب والواقع، بل إنها تزدري الحاضر وتسقطه من حسابها بحكم نظريتها الطبقية بحكم نظريتها الطبقية، وتنظر بشيء من الخوف والاحتقار إلى الثورة وإلى نضال الجماهير وان كانت لا تستطيع الجهر بذلك لجبنها وانتهازيتها"[2].

إن الشعر لم يكن حافلا بموضوعات كهذه، وهذا أمر طبيعي،ففي قناعة كل شاعر أن شعره يمثل واقعا اجتماعيا، والبياتي يغفل الشعر الواقعي الذي هاجم الاستعمار وخدم القضية الوطنية، فهو في تصوره مبتعد عن القضية الأساسية قضية الجماهير، مع أن هذا الشعر لم يغادر هذه القضية، ولكن ليس بمفهم البياتي للواقع وتصوراته.

وبشيء من التفصيل والموقف الواضح يحدد نزار قباني نقاط اعتراضه على ما آلت إليه القصيدة العربية وهذه الوقفة كانت نتيجة لاهتمام نزار بأمر القصيدة بحد ذاتها كونها منجزا يخرج

---

(1) تجربتي الشعرية/18- 19.

(2) م.ن/36- 37.

من ملكية المبدع ليستقر في ملكية أخرى هي ملكية القارئ، فالنص يغدو هو يتفاعل معه ويفهمه ويعيد بناءه أحيانا مبررا ما يذهب إليه ومبررا سبب خروجه عليه ليصل إلى إقناع القارئ بجدوى هذا التجديد في القصيدة، فالملتقى له حظوة عند نزار، بل إن عمله لا يتم إلا بحضور المتلقي ومخاطبته، فهو موضوع الشعر وهو متلقيه، من هنا فقد نال المتلقي حقه من إبداع نزار من خلال هذه المشاركة. فالشعر عند نزار خطاب وهذا يستدعي وجود تأثير في المخاطب فـ "المرسل إليه عنصر هام في كل كتابة، وليس هناك كتابة لا تخاطب أحدا، وإلا تحولت إلى جرس يقرع في العدم"[1]. ومادام الشعر خطابا موجها إلى الآخرين، فلابد من إيجاد القناة التي تصل إلى نقطة تأثر الآخر فالشعر لا يكفي أن يصل إلى الآخرين ويؤثر فيهم، إذ لابد لهذا الشعر من تبرير إن كان جديدا مثيرا للجدل، كما هو الحال بالنسبة للشعر الجديد ولأنموذج نزار خصوصا.

إن نزار لا يهمل جمهوره ولا يغفل وجودهم، فهم حاضرون، وجه الشاعر إليهم خطابه أو خاطب به نفسه، وحتى يكون الجديد الذي يقدمه نزار، مقنعا، لا بد من تهيئة القارئ وإيجاد الأعذار له وإقناعه بمنطق سليم، بجدوى هذا التجديد على مستوى القصيدة. وقبل أن يصف واقع القصيدة العربية نراه يتسلل مع القارئ خطوة خطوة لنقله من موقف الخصم إلى المحايد إلى المتبني لهذا الجديد.

وأول ما يسوغ هذا الخروج هو قيام القصيدة الحديثة على مفهوم جديد، لم يعتد عليه القارئ، ولم يفكر فيه الشاعر القديم، فالشعر ليس الذي تتوقعه وتنتظر حضوره كما في القصيدة القديمة، حيث المعنى محدد وواضح، ويلبي حاجة المتلقي أياً كان نوعه، فالشعر الحقيقي هو " ليس انتظار ما هو منتظر، وإنما هو انتظار ما لا ينتظر"[2]. فالقصيدة تجاوزت حدودها المعروفة كونها تتحدث عما في نفس المتلقي وتتلاقى مع أفق انتظاره وبدأت تدخل عالماً جديداً كل شيء فيه مجهول منذ الخطوة الأولى، ولم تشهد القصيدة القديمة مثل هذا المفهوم وخاصة في العصور المتأخرة، ولعل هذا المعلوم الذي تقدمه القصيدة القديمة كان يتماشى مع واقع الحياة التي قيل فيها الشعر، وهو الذي يوضح سكونية الحياة واستقرارها من جهة أو الهروب منها من جهة أخرى، فالشعر صورة لما يتمناه الشاعر أو يحلم به المتلقي من أمثال، من هنا كانت القصيدة تلبي حاجة الواقع الساكن الخانع أحياناً في عصوره المظلمة، ولما كان الشعر يلبي حاجة كل جيل، فإن الجيل الجديد له

---

(1) قصتي مع الشعر/157.

(2) م.ن/78.

حاجات جديدة ومعاناة جديدة مليئة بالتناقضات والآلام والصراعات حتى بين الإنسان وذاته، فهو يرى- من قوله- أن الشعر القديم كان متصفاً بالسكون والثبات على أشكال وقيم محددة، في الوقت الذي يعج الزمن بحركة دائبة لا تتوقف، فالشعر يتغير من خلال حركة الزمن، وتتجدد مفاهيمه بتجدد واستمرار هذه الحركة، التي هي عماد وجود الشاعر في قبالة وجود النظم والقواعد والتي "تمثل الاستمرار والثبات، في حين يمثل الشاعر إرادة الحركة والتحول"[1]. فالسكون الذي يخيم على مفهوم الشعر كان سبباً في الخروج عليه ونبذه، لأنه مخالف لطبيعة الأشياء التي لا تني تتوقف عن الحركة، فنزار يحدد فهمه وتصوره للشعر في " كونه حركة، حركة مستمرة، في سكون اللغة، وفي سكون الكتب وفي سكون العلاقات التاريخية بين الأشياء"[2].

ويؤكد أودونيس هذه الحركة من خلال نظرته إلى الشعر السابق الذي كان يمثل إرادة الثبات في أشكاله ومضامينه، فأدونيس يتفق مع نزار أن مفهوم الشعر قد تغير، مما يستدعي تغير صوره وأشكاله، ومجالاته، فالرأي السائد في النقد كان" منهمكاً في تشييئ القصيدة والنظر إليها بوصفها شيئاً مصنوعاً صناعة بارعة لإرضاء الذوق العام، كان يرى كأنها منتج عملي – شيء جميل بين الأشياء الجميلة- وهذه نظرة تجعل عناية القارئ بالقصيدة تتركز على ألفاظها وتناغمها، وتجعل أبعادها الداخلية، الشعورية والفكرية في مرتبة ثانية"[3].

الشعر إذن وسيلة إطراب، ومرآة لما يريده القارئ، والذوق العام، من دون النظر إلى هذه الرغبة، هل تمتّ إلى الواقع الإنساني بصلة أم لا، لقد كانت القصيدة تخاطب المعلوم والمعروف عند القارئ كان تفصح عن وجود رتيب وحياة مستقرة ساكنة، هكذا كان القارئ يحكمه ذوق خامل من جهة وفضاء نقدي يؤصل هذا الذوق، فالقارئ " يفضل أن يسمع الشعر، وأن يكون هذا الشعر موسيقياً، بوزن وقافية، وأن لا يوغل في أعماق النفس أو المشكلات، بل أن يتناول القضايا المعروفة، التي يعيشها الإنسان فيبتعد عن الغموض، ويكون واضحاً مفيداً، إذ كلما كانت القصيدة أكثر وضوحاً، كانت أشد تأثيراً، أي أكثر فائدة"[4].

وسيتبين لنا-عند الحديث عما فعلته القصيدة الجديدة- كيف أن هذا التصور لمسألة

---

(1) قصتي مع الشعر/183- 184.

(2) م.ن/79.

(3) ها أنت أيها الوقت/122.

(4) م.ن/123.

الغموض والوضوح قد رفض رفضاً باتاً، وفق تصور القارئ الذي يريد القصيدة واضحة تتكلم عما في نفسه ولسان حاله يقول: لو كنت شاعراً لقلت هذا الكلام.

إن الخطوة الأولى لتكوين هذا المفهوم الجديد –عند أدونيس– لا بد أن تقف عند المفهوم القديم وتحاوره وتنقده بل تهدمه أحيانا، ما دام عائقاً في سبيل النهوض بما يمليه عليه الواقع الثقافي، ويؤكد أدونيس ذلك في وقت سابق، حيث يرى أنه " لا يستطيع الشاعر أن يبني مفهوما شعرياً جديداً إلا إذا عانى أولاً في داخله انهيار المفاهيم السابقة، ولا يستطيع أن يجدد الحياة والفكر، إذا لم يكن عاش التجدد، فصفا من التقليدية، وانفتحت في أعماقه الشقوق والمهاوي التي تتردد فيها نداءات الحياة الجديدة"[1]. فأدونيس يتحدث هنا عما عاناه وفعله في نفسه، وعد هذا الموقف الجديد مهمة يحاول القيام بها في الواقع الثقافي السائد، ولهذا فقد قام جاهداً في خلخلة البنية الثقافية والحضارية في ذاته، ومن ثم عند القراء، وكان هذا نضالا منه في سبيل النهوض بهذا الواقع الأدبي.

لقد حاول هو ويوسف الخال خلخلة هذا المخزون الثقافي الذي يوجه القراء ويفرض عليهم نمطاً معيناً من الفهم والتذوق، وهكذا رأى أودنيس " أن تذوق الكتابة وما تقتضيه من خصائص في بنية النص ذاته، لا يزال أمراً يحتاج إلى نضال ثقافي طويل"[2].

ثالثاً: القصيدة الحديثة: الهوية والوظيفة

1. القصيدة الحديثة وتداخل الأزمنة.

مما قام به التجديد في الشعر هو إثبات المغايرة بين عصرين وزمنين، من حيث الوجود الإنساني ومن حيث منتجه الثقافي، فللحاضر رؤاه وله رجاله ومواقفه يندمج هذا العصر في وعي المبدع ويندمج هو فيه لتحقيق الغاية من هذا الوجود، ومن هنا فقد بحث هؤلاء المجددون عن مطلبهم في الحاضر الذي يدفعهم إلى المستقبل، وكل نص يجتر الماضي ويبقى أسيرا له فهو لا يستحق سمة الحديث بمعناه الجوهري لا بمعناه الخارجي والسطحي، ولهذا فإن نصوصاً كثيرة قد حكم عليها هؤلاء المجددون بأنها قديمة رغم جدة التشكيل فيها فـ "النصوص الشعرية التي نرى فيها "مسافة" أو "هوة" بين ما تقوله، وطريقة قولها، لا تكون شعرية بالمعنى الحقيقي، الكامل، فمن المفارقة أن تكون القصيدة " جديدة" بـ "شكلها" قديمة بـ "مضمونها" أو العكس غير أن هذه"

---

(1) الشعر العربي ومشكلة التجديد، أدونيس، في "الأدب العربي المعاصر"، اعمال مؤتمر روما، دار أضواء، 184/1961.

(2) ها أنت أيها الوقت/123.

الهوة، قائمة، واقعياً، في معظم النصوص التي تسمى "حديثة" سواء منها المكتوب نثرياً خارج نظام التفعيلة، والمكتوب بأنساق تفعيلية خارج نظام البيت وشطرية"[1].

فالقصيدة القديمة وجدت لها صدى في نصوص كثيرة قبل حركة الحداثة وبعدها، كـــان هذا الفاصل الزمني، والازدواجية الشعرية هي التي باعدت بين هذه النصوص رغم حداثة زمنها عن حيز القصيدة الحديثة برؤيتها الجديدة.

من هنا كانت القصيدة القديمة تتحدد وتتأطر في زمن واحد لا تغادره، فالأنموذج هو شعر السلف والقدماء، ولم يكن للقصيدة قبل حركة الحداثة حضور إلا في ساحة لماضي، لذا فقد كانت هناك مسافة تفصل بين هذه القصيدة وبين حاضر الإنسان وعالمه الواقعي أما القصـــيدة الحديثـــة فكانت تنتقل بين زمن الماضي وتحيا زمن الحاضر وترقب الزمن المستقبل وتتطلع إليه ، فلم تعد هذه القصيدة صدى لمعنى قديم لا علاقة له بحاضر الإنسان، وإنما قامت هذه القصيدة بحركـــة ثلاثيـــة الأبعاد لتحقيق تطلعات الإنسان، في حاضره وتؤصل وجوده في الماضي الذي يواكب هذا الحاضر، وتقذفه إلى عالم الغد.

لقد وجدت القصيدة الحديثة تراثاً ضخماً تكوّن من مصدرين، الأول شـــكل الأســـاس الذي ترجع القصيدة بجذورها إليه والثاني كان هذا التراث الإنساني للحضارات الشرقية بوجه عام فانفتحت القصيدة على العالم الماضي وتعاملت معه لا على أساس أن ما فيه مسلمات لا رجعة فيها، ولكن على أنها معرفة بوسع الشاعر أن يفيد منه وينهل منه وفق ما يناســـب رؤيتـــه وحاضـــره فانفتحت القصيدة على الأساطير وعلى الشخصيات التراثية فتقنعت بها أحياناً واستدعتها أحيانـــاً أخرى، فتشكلت في العقيدة هذه العوالم لتندمج مع الحاضر وتكون رؤيا جديدة تمتـــد في عمـــق التراث وتتواصل مع الواقع والحياة الإنسانية، فهي لا تستغني عن هذا التراث الذي هو" حياة أمة في تأريخها الطويل وخبراتها المتراكمة في شتى مناحي الحياة: العلمية والعقلية والفنية"[2].

ورغم المواقف المتباينة من هذا التراث الذي يسكن الماضي، فإنه بقى معينا ثرا، ومـــادة أولى في تشكيل مواد القصيدة في أزمنة متعددة لها، فلم يسع الشعراء إغفال هذا التراث وتجاوزه، بل إن بعضهم قد فاخر باتصاله بهذا التراث، وجعله علامة تفرده وأصالة، في الوقت الذي انتقده آخر– أدونيس وخرج معه بموقف متغير في مرحلة بعد أخرى فقد اتصف موقفه من هذا التراث في

(1) م.ن/78.

(2) الغابة والفصول، طراد الكبيسي، دار الرشيد، بغداد، 166/1979.

المرحلة الأولى بالتشنج والذاتية، ودعا صراحة إلى هدم البنى السابقة للوصول إلى بنية جديدة أو تجديد جديد، ثم كان موقفه فيما بعد هو الانتقاء بعد الانتقاد، وتقويم التجربة السابقة من خلال إعادة قراءة الأصول، بعيدا عن القراءات التي قرأت هذه الأصول، فكان لا بد من "قراءة جديدة لما مضى" والتي كانت تعني "إعادة التملك المعرفي لأصولنا الثقافية بعامة، ولأصولنا الشعرية بخاصة، وذلك في ضوء التجربة التي نعيشها إنسانيا وحضاريا"[1]. وقد صرح في وقت لاحق بأنه لا يطالب "بضرورة الخروج كليا من الماضي، فمثل هذا الخروج مستحيل، لأنه خروج من التاريخ، فنحن لا نبدع المستقبل إلا في لحظة تتصل جوهريا بالأمس والغد"[2].

لقد أراد الشعراء الاتصال بالماضي من خلال وجهة نظر جديدة، ليكسبوا نصهم الإبداعي عمقه التاريخي وامتداده الزمني، وليفيدوا من معطيات هذا الماضي في الزمن الحاضر، وهذا ما امتازت به القصيدة الحديثة حيث شكل الماضي حضورا فها، كان من الممكن للشعراء تجاوزه، ولكن القصيدة أرادت أن تتصل بهذا الماضي لأنها محكومة في ذوق سائد له حضوره وتأثيره، فرغم قناعة الشعراء بهذه العودة، تبقى مراعاة الواقع الثقافي الذي يبسط سلطانه على القراء والنقاد- امرأ مهما يدفع تهمة التغريب والانسياق وراء الآخر والذوبان فيه، وهذه التهمة كانت قد سادت في الأوساط المحافظة التي تدعو علانية إلى نبذ الآخر ونتاجه، والإبقاء على الأنموذج التراثي وتقديمه باعتباره أنموذجا قد نال الكمال، فرجوع الشعراء إلى هذا الماضي ورفد القصيدة بمعطياتها قد اتخذ شكل التنظير والقناعة التامة بهذا الرجوع، مما جعل حضور الماضي في عالم القصيدة اختيارا من الشاعر لا حضورا مفروضا عليه، من دون إن نغفل تأثيرات الأدب الغربي الذي كان رجوعه إلى التراث القديم له سبب آخر دعا الشعراء العرب إلى العودة إلى تراثهم بشكل خاص وتراث الإنسانية بشكل عام، وقد تبين لنا في موضع سابق أن التراث العربي الشعري منه بوجه خاص كان يراد الشعراء ومدرستهم الأولى التي كونت ذائقتهم الأدبية وأطلعتهم على الأنموذج الأسمى في الشعر العربي القديم. وقد انغرس هذا التراث في نفوسهم، واندمج مع ذواتهم وهنا اكتسب التراث حياة جديدة تشكل شكلا وصورة جديدة وهذا هو جوهره فـ"ليس التراث تركة جامدة، ولكنه حياة متجددة، والماضي لا يحيا إلا في الحاضر، وكل قصيدة لا تستطيع أن تمد عمرها إلى المستقبل لا

---

(1) ها أنت أيها الوقت/53.

(2) زمن الشاعر، أدونيس، الآداب، بيروت مج3، ع1، 2/1967.

تستحق أن تكون تراثا، ولكل شاعر أن يتخير تراثه كما يشاء"[1].

من هنا فإن الشعراء قد وقفوا على شخصيات الماضي وضمنوها قصائدهم،لا تضمينا شكليا ولكنه تضمين لمواقف هذه الشخصيات تجاه الواقع السائد، سلطة كان أو جمهورا، فالبياتي تستوقفه شخصيات مثل طرفة بن العبد وأبي نواس وابي العلاء المعري والمتنبي والشريف الرضي، ويقول عنهم "هم أكبر من أثر فيّ من الشعراء العرب، لقد وجدت فيهم نوعا من التمرد على القيم السائدة، والبحث عن أشياء لا يوفرها واقعهم أو مجتمعهم أو ثقافتهم"[2].

فقصيدة "موت المتنبي" تحكي صراعا من الشاعر / الفنان وإمكاناته اللا متناهية، وبين السلطة المتناهية، مما ولد عنده موقفا من التراث له وجهان، وجه مقبول هو وجه الشاعر الذي استدعاه البياتي ليكون قناعه، ووجه مرفوض تمثله السلطة التي عانى منها البياتي ذاته. وقد ارجع بعض الباحثين هذا الموقف الرافض للتراث عند البياتي إلى تشابه الموقف السابق بالموقف اللاحق، فقد "تولد رفضه هذا الجانب من كراهيته للسلطات المعاصرة بعد أنعانى منها في العراق خلال العقدين الخامس والسادس من هذا القرن النفي والاغتراب والظلم"[3].

إذن لم تكن القصيدة بنت زمنها فحسب، بل كانت بنت أزمنة ماضية وحاضرة ومستقبلة ونزار يرى أن اخطر ما فعلته القصيدة الحديثة هو هذا التحرر والخروج من الزمن الواحد إلى أزمنة متعددة فقد استطاعت القصيدة العربية الحديثة :الخروج من الزمن الشعري العربي الواقف، إلى زمن تتمدد أجزاؤه، وتتسع في كل لحظة"[4]. ومع أن هذه القصيدة لها زمنها الخاص إلا أنها لم تقف عنده، وإنما شكلت وجودها في مساحة زمنية كبيرة مفيدة من الماضي كعمق تاريخي، ومن الحاضر كبعد أنسأني حاضر، ومن المستقبل ككشف لعالم الغد الذي يتطلع إليه الشاعر.

2. القصيدة والشكل الجديد.

كان أول تغيير طرأ على القصيدة العمودية هو هذا التغيير في الهيكل الخارجي لبنائها، فلم تعد الأبيات مقسمة إلى صدر وعجز، وإنما زحف إلى هذه الهيكلية نظام التفعيلة الذي كان بديلا للنظام العروضي الخليلي، وكما ألغي نظام البيت الواحد فقد ألغيت وحدة القافية. وهذا التشكيل

---

(1) حياتي في الشعر/208.

(2) تجربتي الشعرية/18.

(3) شعر عبد الوهاب البياتي والتراث، مطبوعات وزارة الثقافة، الأردن،ط1، 1996/155.

(4) قصتي مع الشعر/178.

الجديد أول ما يلفت النظر إلى شكل القصيدة الحديثة فـ"الشرط العروضي الكلاسيكي (النظم) يتراجع في هذا التصور الجديد للقصيدة إلى المستوى الثاني من الاهتمام، فلم يعد الإيقاع العروضي، وكذلك القافية أكثر من عنصر اختياري خاضع للبنية العامة للقصيدة"[1].

وهذا التغيير في شكل القصيدة الهندسي كان بسبب تغيير مفهوم القصيدة نفسه عند هؤلاء الشعراء، فلم يعد الشعر هو الكلام الموزون المقفى وإنما أصبح الشعر ماهية أخرى تتجاوز هذا التحديد القاصر لتصل إلى كونه رؤيا الشاعر لما حوله. وما ساد في العصور السابقة من هذا التحديد قامت القصيدة الحديثة بالخروج عليه وضح ذلك نزار قباني بقوله "تحررت القصيدة الحديثة موسيقيا من الجبرية، ومن حتمية البحور الخليلية، ووثنية القافية الموحدة، وكسرت إشارات المرور الحمراء التي كانت تعترض حركتها، وتقص أجنحة حريتها"[2]. فالشكل الهندسي لم يعد يستوعب تفجرات التجربة الشعورية، ولم يعد قادرا على تقييدها في قالبيته، فكان لا بد لهذه التجربة من حرية في اختيار الشكل المناسب لها والذي اعتمد الدقة العاطفية، فتتوالى التفعيلات في الانتظام ما دامت تحمل طاقة هذه التجربة وتتوقف عند توقف هذه الدفقات، وهذا قد ولد أشكالا لا نهائية الترتيب في شكل القصيدة الحديثة. فما دامت "موسيقى الشعر الحديث هي مغامرة شخصية بين الشاعر والعالم، وبين الشاعر واللغة فلا يمكن التكهن بالصيغة النهائية التي ستصل إليها القصيدة العربية في المستقبل"[3].

وقد حدث هذا فعلا في القصيدة الحديثة فوصلت إلى أقصى درجات التحرر والحرية في شكل قصيدة النثر.

ويرى البياتي أن موسيقى الشعر إنما تنبع من معاناة الشاعر نفسه وطبيعة تجربته الشعورية، فهو يربط بينهما ويرى ضرورة اختيار الشاعر للشكل الذي يلائم تنوع تجربته، والشكل الجديد إنما يعكس تنوع الواقع في نفسه يقول "دفعني فهمي لموسيقى الشعر المرتبطة بنوعية ومدى التجربة الشعرية، إلى البحث عن إيقاع موسيقى خارجي يتسق مع إيقاع التجربة الجديدة، تجربة تقويض أبنية قديمة واختيار أثمن ما فيها لتشيد بناء جديد لحمته وأكثر سداه ينعكس من واقع اجتماعي

---

(1) حركة الحداثة/97.

(2) قصتي مع الشعر/179.

(3) قصتي مع الشعر /180.

وفكري ووجداني مختلف"[1].

وفي الوقت الذي عد أنصار القصيدة القديمة الخروج على الوزن والقافية انتهاكا لحرمة هذه القصيدة وخروجا على نظامها المقدس، كان هناك موقف آخر لم يكتف بحصر التجديد في قضية الوزن الذي لم يكن امرأ أساسيا في عملية التجديد، فلم يتوقف أدونيس عند الخروج على الأوزان الخليلية، وإنما كان لا بد- عنده- من قيام هذا التجديد في الشكل الهندسي للقصيدة على تأسيس ووعي جديدين يرتبطان بقضية الإنسان ومعاناته الحاضرة بعيدا عن محاكاة النموذج السابق، فهو منذ بداية تأسيسه لمجلة شعر مع يوسف الخال، كان ينظر "إلى قضية التجديد الشعري في إطار ثقافي شامل، يتجاوز مجرد التغيير في انساق التفاصيل، ويتجاوز كذلك مجرد الخروج على أشكال الوزن إلى أشكال نثرية"[2].

ويؤسس أدونيس نظرته هذه على قول للجرجاني يرى فيه أن لا قيمة للوزن في تقدير قيمة نص شعري إلا بكيفية استخدامه، ويصل إلى نتيجة أن هذا الموقف هو موقف القدماء وأولهم الجرجاني، ويرى أن "اللفظ والقافية والوزن ليست إلا عناصر أو أجزاء تدخل في تكوين ما نسميه بالشكل، والعناصر المتبقية هي الأكثر أهمية- عنيت اللغة المجازية في مختلف تجلياتها، وبنية النسيج اللغوي"[3]، والحق أن نظرة الجرجاني لا غبار عليها من حيث نظريته في النظم، فلا قيمة لنص ما بسبب وزن معين وقافية معينة، ولكن أدونيس يحاول أن يستنتج من قول الجرجاني دليلا يعتمد عليه، وهو أن الوزن لا قيمة له ولا علاقة له بالشعر لذا فهو يرى "الوزن في الشعر ليس "وزنا" بل حركة وتموج، وليس للوزن، بما هو قالب و "مادة" أية علاقة بالشعر، ولست أنا من يقول ذلك، بل أسلافنا بلسان الجرجاني"[4]، ولكن الجرجاني لم يقل ما يقوله أدونيس فالوزن أمر مفروغ منه في التفريق بين الشعر والنثر، بغض النظر عن كون هذا الشعر نظما أم شعرا حقيقيا، وقد تحدث كثير من النقاد في وصف هذا النثر الشعري، فرغم أنه يقترب كثيرا من جوهر الشعر إلا أنه يبقى نثرا على درجة عالية من الانزياح والشاعرية. إنما لا يقيم وزنا لهذا الفرق لأنه يجعل الأصل هو الشعرية Poetic وليس الشعر poetry، فالشعرية تتحقق في أنواع أدبية، وهذا ما ادخل النثر/

---

(1) تجربتي الشعرية/19.

(2) ها أنت أيها الوقت/69.

(3) م.ن/89.

(4) ها أنت أيها الوقت/167.

قصيدة النثر حيز الشعر من هذا الإطار، فهي بناء على تصوره يكون موقفه صحيحا، إلا أنه غير مسلم عند جميع النقاد، فالشعرية صفة تلحق بالنص لا ذاتا توصف بأوصاف أخرى. فهو عندما يستعمل عبارة شكل شعري جديد "لم يكن يجعل لوجود الوزن وغيابه دورا أساسيا بل هو عنصر يأتي مع عناصر أهم منه لذا فالشكل الشعري الجديد كان "يمثل قطيعة جمالية مع التقليد، وقطيعة معرفية في آن واحد: من الناحية الأولى يبتكر لغة شعرية جديدة، ومن الناحية الثانية، يقارب الأشياء والحياة بطريقة جديدة، والجدة إذن ليست في الوزن بذاته ولا في النثر بذاته، وإنما هي في الطريقة المقاربة وفي طريقة استخدام اللغة"[1]. فشكل القصيدة الحديثة إذن كان يخرج على الوزن أحيانا، ويخرج على اللغة التي سيطرت على القصيدة القديمة، وخصوصية التجديد في القصيدة الحديثة أنها كانت تجمع بين هذين الخروجين، ولهذا فأدونيس يرى أن مجرد الخروج على الوزن ليس كافيا، فـ"حين نرى اليوم مثلا، شاعرا يكتب اللغة الشعرية ذاتها التي كتب بها شاعر في الماضي، فإننا ندرك مباشرة أن نظرته لم تتغير، وان فكره لا يزال قديما، وان شعره من ثمّ لا يقدم شيئا ذا قيمة لأنه استعادة تقليدية: يأخذ طريقة تعبير جاهزة فيقلدها أو ينوع عليها"[2].

ويضرب لهذا الشعر مثالا في شعراء عصر النهضة الذين كان شعرهم تقليدا للنموذج السابق، فالقصيدة القديمة كانت تسيطر عليها مراسيم طقوسية تبدأ من نقطة لتصل إلى أخرى، هكذا في تسلسل منطقي، ولم يكن أنصار ودعاة القصيدة الحديثة مقرين بهذه الطقوس. ولهذا فالقصيدة الحديثة "قادت حركة عصيان خطيرة، ضد كل المعادلات والأنماط اللغوية والبلاغية التي التصقت بها ولاديا، فالشاعر الحديث هو الذي يكتب لغته، وليست اللغة التي تكتبه، وبعبارة أخرى لا يرتبط بأي التزام سابق يجعله موظفا عند مفردات قصيدته"[3].

ورغم محافظة كثير من الشعراء على الالتزام بالأوزان الخليلة، إلا أنهم لم يلتزموا بالشكل الهندسي في توزيع التفعيلات في صدر وعجز، فأصبحت القصيدة الحديثة شكلا جديدا وعجز لم تعهده الذائقة السائدة، فقد اعتاد القارئ على التنقل بنظره يمينا وشمالا، يبتدئ بلفظة ثم ينتهي إلى قافية تنهي انفعاله، لتبدأ رحلة جديدة مع بيت جديد وهكذا، أما مع القصيدة الحديثة فإن القارئ يتوقف وقفات غير معتاد عليها، فالقصيدة تتحكم فيه وتدخله في لعبتها ودفقاتها، ولعل تغير هذا

---

(1) م.ن/90.

(2) م.ن/91.

(3) قصتي مع الشعر/179.

الشكل الثنائي كان سببا في الرغبة عن القصيدة الحديثة عند النقاد والقراء على حد سواء ف "القصيدة الحديثة مهندسة بشكل مختلف، يجعلها افقا بحريا مكشوفا، يندمج فيه الماء، والسماء والرمل وحشائش البحر، وصواري المراكب، في زرقة موحدة"[1].

ولكن هذا الانكشاف على هذه الأشياء لم يكن مقتصرا على القصيدة الحديثة، وكان الأولى بترار أن يعلل تعليلا منطقيا لهذا الاختلاف لا تعليلا شعريا، تختلط فيه المفاهيم وتتداخل فيه المعاني.

3. التوظيف المعرفي لمعطيات الماضي.

لم تكتف القصيدة الحديثة بأن تكون مرآة الواقع، ولم تكتف بتمثل أحداثه ومعالمه، فالحاضر أما أن يكون العالم الواقعي المحيط به، أو عالمه الشخصي، والشاعر يحيا بغربة في هذا العالم، ويعبر عن نفوره منه بصورة شتى، فلجا إلى الماضي يبحث في مخلفاته عما يعبر عن ذاته ومعاناته مع العالم المحيط به، فلجا إلى شخصياته وأساطيره، باحثا عن قناع لذاته في هذه الشخصيات، ومعبرا من خلال هذه الأساطير عن مواقفه وتصوراته، فالتوظيف المعرفي لهذه الآليات كان مما امتازت به القصيدة، فأسقطت حالتها الشعورية على نماذج من هذه العناصر، متخذة الصورة الخارجية لها بمدلولات جديدة لا تمت إلى هذه العناصر بشيء في حقيقتها.

فالأسطورة من مخلفات هذا الماضي، وتكشف مجمل الأساطير على تفسير الحوادث العظيمة التي تحدث للإنسان، فضلا عن إجابتها على أسرار وجوده ووجود الكون حوله، والأسطورة لم تكن اكتشافا توصل إليه الشعراء العرب، وإنما كان بفعل تلك القراءات لنماذج الشعر الأوربي الذي أفاد من مدلولات الأساطير، فالأسطورة تكشف عن الحياة في بداية تكوينها، وتفسر الأحداث وفق منطق بدائي عفوي يبتعد عن العقل وتحليلاته، فالأسطورة "هي عملية تأمل من اجل إجابة على أسئلة مبعثها الاهتمام الروحي بموضوع ما"[2]. ولما كان "منطق الأسطورة هو اللامنطق واللامعقول واللازمان واللامكان"[3]، فقد تلاءمت مع عالم الشاعر المعاصر، المثقل بالمتناقضات. فالأسطورة كانت ملاذه، وإليها مهربه من هذا العالم، لقد كان استخدام الأسطورة بفعل تأثيرات الأدب الغربي، لذا نجد أن الشعراء العرب أفادوا من هذه التقنية في توظيف أساطير

(1) م.ن/180.

(2) الأساطير دراسة حضارية مقارنة، د.احمد كمال زكي، دار العودة، بيروت، ط2، 45/1979.

(3) م.ن/115.

شعوبهم وماضيهم، فأصبح للشعر العربي أساطيره قبل أن يفيد من أساطير الشعوب الأخرى، والتي كانت سببا في ابتعاد القراء عن فهم أشعارهم، للهوة البعيدة بين ثقافتهم الشخصية وهذا الخزين الثقافي الذي لم يكن القارئ على علم ومعرفة.

وتمثل الأسطورة عند أدونيس عالما بديلا للشاعر عن عالمه الذي تسوده قيم لا شعرية وإنما يسوده منطق المادة، ولأن الشاعر يشعر بغربته في هذا العالم كان لا بد أن "يلجا إلى وسائل تشيع فيه شيئا من الحرارة والدفء وتحيطه بالحلم ولطف البراءة الأولى"[1]، والأسطورة تحقق له هذا الدفء لانفصالها عن العالم الواقعي المثقل بالممارسات اللاشعرية، فهو عالم فوقي يرتفع إليه الشاعر ويستقر فيه، وبتعرفه على هذه الأساطير فإنه يجد مثالا شبيها لما يعانيه في واقعه، فالأسطورة عالم لا نهائي من الحوادث والتفسيرات، فاللجوء إلى عالم الأسطورة هو انفصال لمواجهة هذا العالم بمنطق جديد، وعودة إلى الواقع ومعاودة الصراع معه، فمن "هذه الأساطير يخلق الشاعر "رموزا يبني منها عوالم تتحدى منطق الذهب والحديد" كذلك يخلق هو نفسه أساطير جديدة"[2].

وتقف أسباب أخرى لعودة شاعر– مثل أدونيس– إلى هذه الأساطير، لا تقتصر على التأثيرات الخارجية السابقة، فقد رأى ناقد أن بعض النقاد "وجدوا في هذه المؤثرات الأجنبية...سببا لنشأة هذه القصيدة الأسطورية، متجاهلين في ذلك الدعوة الصريحة التي وجهها سعادة للأدباء"[3]، لكن هذه الدعوة لم تكن لتبرر عودة كل الشعراء، إذ قد تصح على شعراء كانوا ينتمون إلى الفكر الذي طرحه سعادة، كسعيد عقل وأدونيس وأنسى الحاج وغيرهم، ولكنها لا تبرر عودة شعراء مثل عبد الوهاب البياتي وبدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور الذين كان تأثرهم بأعلام الشعر الجديد مثل– إليوت وعزرا باوند– واضحا وكبيرا.

وبعيدا عن مبررات استعمال الأسطورة عند الشعراء، فإنها قد شكل آلية واضحة عند الشعراء في قصيدهم ولا يكاد شاعر يتخلف عن هذا التوظيف، بل إن هذا التوظيف لم يكن تزيينا للنص الشعري بقدر ما كان تفاعلا نعها بوعي جديد يفسر تلك الأسطورة وفق منطقها الذي تتحمله، فالشاعر العراقي قد "خرج بالأسطورة من مرحلة إلى أخرى، من الاستخدام الساذج إلى التفاعل معها بوعي أعمق، من رواية الأسطورة إلى إعادة إنتاجها، من حراسة بنائها المقدس إلى

---

(1) ها أنت أيها الوقت/127.

(2) م.ن/127.

(3) تواشجات الأيديولوجيا/154.

الهجوم على هيكلها المهيب"[1].

ولا يكتفي صلاح عبد الصبور بالإشارة إلى الأسطورة كـ آلية في تشكيل القصيدة الحديثة، وإنما يكشف بعمق عن الكيفية التي يستخدم فيها الأسطورة، من خلال فهمه وتجربته، فهو يرجع استعمال الأسطورة إلى معطيات العلوم الإنسانية التي دأبت على دراسة وجود الإنسان، ولا يقتصر هذا السبب على الأدباء العرب، وإنما يراه سببا في عودة الشاعر الذي استلهم الأسطورة ابتداء، يقول "إن الحاجة إلى استعمال الأساطير قد نبعث بتأثير الترعة الجديدة إلى تجلية علوم الإنسان كعلوم الأنتروبولوجيا والاثنولوجيا والنفس"[2].

ويرد صلاح على القائلين بتأثر الشعراء العرب بالشعر الأوربي أثر قراءهم لنماذجه فسارعوا إلى محاكاتها، ويرى أن هذا التفسير قاصر عن فهم الأسباب الجوهرية لاستخدام الشعراء العرب لهذه الأساطير إذ "أن الدافع إلى استعمال الأسطورة في الشعر ليس هو مجرد معرفتها، ولكنه محاولة إعطاء القصيدة عمقا أكثر من عمقها الظاهر، ونقل التجربة من مستواها الشخصي إلى مستوى إنساني جوهري، أو هو بالأحرى حفر القصيدة في التاريخ"[3]. فتدخل القصيدة إلى عوالم تاريخية بعيدة، فالقصيدة تكتب عمقها بتغلغلها في مفاصل الماضي البعيد، واندماج الحاضر فيه.

والأساطير مشاعة لكل الشعراء، رغم اختصاص كل شعب بأساطيره، ذلك لأن الأساطير على اختلاف مواطنها تتفق على أمرين "أولهما هو أن الأساطير قد تتشابه بين مواطن الإنسان المختلفة في العالم، فهي إذن تعبير عن الذات الإنسانية في وحدها وجوهرها، وثانيهما أن في الأسطورة نزوعا إلى تجاوز العلاقات والنسب وردود الأفعال العادية للحياة"[4]، ولهذا فإن الشاعر الحديث يبحث عن مواطن لقائه بأخيه الإنسان ولم يجد من يضاهيه في تجربته إلا من خلال ذلك العالم الأسطوري الذي يرجع إليه الشعراء على اختلاف بيئاهم، فالشاعر يكتسب عالميته بهذا الاندماج، والخروج من حدود المحلية والإقليمية إلى الدخول في عالم لا طبقية فيه، ولا قيم مادية يلتفت إليها.

ولما كان التجديد المضموني جديدا، فقد قام بعض الشعراء بالكشف عن تصورهم لهذه

---

(1) في حداثة النص الشعري/58.

(2) حياتي في الشعر/180- 181.

(3) م.ن/183- 184.

(4) م.ن/182.

الآلية، وكيف يضمنوها قصائدهم، باعتبارها انجازا جديدا على صعيد التوظيف المعرفي لمعطيات التاريخ، ففي محاولة من البياتي الجمع بين ثنائيات متناقضة، بين المتناهي واللامتناهي وبين الموت والحياة قام بالبحث عن الأقنعة الفنية التي تلائم هذه الحالات "لقد وجدت هذه الأقنعة في التاريخ والرمز والأسطورة، وكان اختيار بعض شخصيات التاريخ والأسطورة والمدن والأنهار وبعض كتب التراث للتعبير من خلال "قناع" عن المحنة والكونية في أصعب الأمور"[1].

وهنا يقف الشاعر أمام هذا الحشد من الأقنعة ليختار منها وفق وعي بهذا الاختيار يقوم على أمور عدة ، منها البحث عن السمات الدالة في هذه الأقنعة بما يناسب الموضوع الذي يتحدث عنه الشاعر، وتكمن عبقرية الشاعر في معالجته لهذه الشخصيات أو الأسطورة عندما " يراعى في ذلك أيضا "الحداثة" و "السمة المتجددة" التي تحملها الشخصية التاريخية أو الأسطورية، فبعض الشخصيات التاريخية أو الأسطورية، فبعض الشخصيات التاريخية أو الأسطورية لا تصلح موضوعا معاصرا على الإطلاق، وذلك لانعدام السمة الدالة فيها"[2]، مشيرا في ذلك إلى الشعراء الذين يقومون بحشد أسماء وشخصيات وأساطير من دون توظيف دقيق لها في النص، أسماء شخصيات وأساطير من دون توظيف دقيق لها في النص، فهو نوع من التقليد الذي لا يقوم على وعي صحيح وواضح، فـ "عودة الشاعر إلى الينابيع الأسطورية ليست حلية جمالية تضاف إلى العمل الشعري، بقدر ما هي عامل أساس يساعد الإنسان المعاصر على اكتشاف ذاته وتعميق تجربته ومنحها بعدا شموليا، وضرورة تستطيع النهوض– بما تملك من طاقات متجددة– بعبء الهواجس والرؤى والأفكار المعاصرة"[3]. لقد كانت القصيدة العربية الحديثة تحذو حذو أختها في الأدب الغربي وذلك بعودتها إلى مستودع الأساطير، فالأسطورة تضاهي الشعر في بعض جوانبه، فروح الشعر مسكونة في الأسطورة ولهذا فصلاح عبد الصبور يرى أن "الشعر الحديث في العالم كله قد دأب على الاستمداد من الأسطورة حتى أصبحت الأسطورة هي "مخزنه" الأثير. يقول أحد النقاد: إن عقل موجد الأساطير هو الأنموذج الأعلى لعقل الشاعر"[4]، فالشاعر الحديث يستعذب الألم، ويبحث

---

(1) تجربتي الشعرية/38- 39.

(2) م.ن/40.

(3) دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن اطيمش، دار الشؤون الثقافية العامة– بغداد، ط2، 122/1986.

(4) حياتي في الشعر/183.

عن المعاناة فيحياها في حياته وشعره، وكان له منفذ الدخول إلى العالم البدائي الذي يسبق التاريخ، فهو يرى في هذه الأساطير صورة لذلته وجذورا للاشعوره فيها، فهو يحن إليها لأنها عمق حياته الحاضرة ومعاناته فيها، ولهذا فإن بعض علماء الأجناس البشرية يربطون هذا الرجوع "بتجربة عذاب تاريخي لا يطاق تقريبا، والذي يدفع إلى البحث عن الحياة والخلاص الجماعي والفردي في زمن أسطوري ومثالي متجانس"[1].

4. القصيدة والقارئ: وظيفة جديدة.

امتازت القصيدة في ثوبها الجديد بوظيفة جديدة باعت بينها وبين قرينتها في المرحلة السابقة، فالقصيدة قديما كانت تقال للآخر، وبقدر موافقتها لمتطلبات المتلقي تكون قيمتها، سواء كان هذا المتلقي ممدوحا أو قارئا متواضعا، فالقصيدة تحقق غايتها بهذا التوافق، والشاعر هو أمر تال للقصيدة، أما في القصيدة الحديثة، فإن الزمن هو زمن الشاعر، زمن تقديس الأنا الشعرية لا الموضوع الشعري، فلا عبرة لقصيدة تبتعد عن معاناة الشاعر وعالمه، لقد اعتاد القارئ على نوع معين من الشعر واعتاد هذا الشعر خطابه لمثل هذا القارئ ولهذا كانت مهمة الشاعر عند نزار هي "إخراج الشعر من مملكة العادة والإدمان إلى مملكة الدهشة، وعظمة الشاعر تقاس بقدرته على أحداث الدهشة، والدهشة لا تكون بالاستسلام للأنموذج الشعري العام...لكن تكون بالتمرد عليه ورفضه وتخطيه"[2]، فلم تعد القصيدة تحكي ما يدور في ذهن المتلقي، فيأنس لهذا التوافق، إذ أن واقع هذا المتلقي موجه إليه سهم التغيير، والإخراج إلى عالم جديد، فالشعر انقلاب في تصورات القارئ الذي سكن لهذا الثبات وهذا الاستقرار الفكري،والقصيدة بنت ذلك العي الذي كان يبغي أحداث الانقلاب في الحياة السائدة لهذا القارئ، فهي عنصر من عناصر هذا التغير الذي يطال ثقافة سائدة لا تؤمن بأن الشعر"عملية انقلابية يخطط لها وينفذها إنسان غاضب، ويريد من ورائها تغيير صورة الكون"[3].

إذن تبغي القصيدة الحديثة إخراج القارئ من مملكته الآمنة إلى عالم جديد يواجهه ويثبت وجوده ويؤكد إمكاناته الثقافية والفكرية فيه. لذا فقيمة القصيدة الحديثة تتمثل في أحداث خلخلة

---

(1) اللون في شعر البياتي، كارمن رويث برابو في "عبد الوهاب البياتي من باب التبيخ إلى قرطبة" د. وليد غائب صالح، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1992/110.

(2) قصتي مع الشعر/78.

(3) م.ن/78.

في المفهوم المستقر واختياره، كما كانت قيمة القصيدة القديمة تتمثل في مطابقة المقال لمقتضى الحال، وقدرتها على تفسير التصور المستقر. لذا فالقصيدة القديمة كانت تعيد الأنتاج القديم، ولا تغادره إلى جديد أبداً.

ويرى نزار أنه" لم تعد وظيفة القصيدة الحديثة أن تعلمنا ما هو معلوم، وتنظم لنا من جديد ما هو منظوم، صارت وظيفتها أن ترمينا على أرض الدهشة والتوقع، وتسافر بنا إلى مدن الغرابة ، وبهذا المعنى لم تعد القصيدة انتظارا للمنتظر بل أصبحت شوقاً لما لا يأتي، وانتظار لما لا ينتظر" [1]. وهذا التصور ينطبق على وظيفة القصيدة الحديثة، إلا أن هذا التصور لم يكن ينتج نصاً ينبثق منه عند نزار، فهو عندما يتحدث عن فاعلية القصيدة وما أحدثته إنما ينطلق من رؤيته لنصوص حديثة، قد لا يدخل نصه هو فيها، فشعره يبتعد عن هذا التصور، فهو واضح يستطيع القارئ توقع ما سيقوله.

وربما كان أودنيس محقاً في هذا الحديث، فشعره صورة لنقده ونقده صورة لشعره، فهو يبين طبيعة الوظيفة التي قام عليها النص الشعري بقوله: " لم يكن في وعينا أو علمنا أن نستميل، بل أن نستكشف، ولا أن نوفق، بل أن نفتح الذهن على فتنة الأسئلة، ولا أن نتكيف مع الواقع، بل أن نرجه، ولا أن نعيد القارئ إلى نفسه بإنتاج ما فيها، أو إعادة إنتاجه، بل على العكس أن ندفعه إلى الخروج من نفسه نحو عوالم لا يعرفها" [2]، فمجمل هذه النقاط تبين أن الوظيفة التي تقوم بها القصيدة الحديثة إنما هي وظيفة تغييرية، متحركة، تمارس تأثيرها في الشاعر والقارئ والنص الشعري. ولهذه الممارسة التي تحدث عنها أدونيس مشكلات أوقعت القصيدة في شبكة الريبة والشكوك ولهذا قوبلت القصيدة المؤسسة على الفهم بالمعارضة والصدود، على مستوى الشعراء والقراء، وقد فطن أدونيس إلى هذا التأثير على جمهور القراء ويقول:" لهذا كان الجمهور في حضرة ما نكتبه وننشره، يشعر كأنه في حضرة عاصفة مخربة تقتلع أشجاراً لا يقدر الربيع نفسه أن يقدم لها عكازاً" [3].

القصيدة إذن تحملت وزر هذا الخروج على الوظيفة القديمة، فقد كانت القصيدة القديمة تحتل مكاناً سامقاً بالتزامها بهذه الوظيفة التي توالي ولا تعارض، وتألف وتؤلف، وتميل كيفما تميلها الريح.

---

(1) قصتي مع الشعر/179.

(2) ها أنت أيها الوقت/177.

(3) م.ن/177- 178.

وإذا كانت الوظيفة الجديدة متمثلة في أحداث التغيير في الآخر الذي هو المتلقي – كما تبين – فإن هناك جانباً آخر من هذه الوظيفة هو انسلاخ الشعر ذاته من جلده ونزعه ثوبه الذي لم يعد يطيق لبسه، بل إن ضيقه عليه مؤذن بتمزقه، وهذا ما حدث في القصيدة الحديثة، لقد كانت وظيفة الشعر/ القصيدة فرضاً فرضته السلطة بتنوع مجالاتها وأصحابها ولهذا فقد " خرج الشعر العربي الحديث من الموالاة إلى المعارضة واستقال من وظيفته القديمة كمغن في جوقة الملك، أو كسائس للخيول، أو كمرفه عن زوجاته، ولهذا يعيش شعرنا اليوم منفياً خارج المدن التي يرفض أن تتغير "[1].

وقد اكتسبت القصيدة الحديثة أصالتها وفق النظريات الحديثة، بهذا التباعد بين ما يريده المتلقي وما يقوله الشاعر، ولعل الموالاة والطاعة التامة للسلطة الذوقية يتنافى مع القيمة الحقيقية للنص الأدبي الذي يحاول أن يخالف المتلقي فيما يعتقده ويظن أن الشعر سيقوله فـ "العمل الأدبي الأصيل هو الذي لا ينسجم أو لا يتفق أفق انتظاره مع أفق انتظار القارئ بحيث يهدد العمل تقاليد القارئ الجمالية ويخالفها، ويسمى الانسجام هذا بـ (المسافة الجمالية)

وبقدر ما يتراح العمل عن أفق انتظار القارئ، بقدر ما تتحقق جودته الفنية وأصالته"[2]. وقد تولد عن هذه الوظيفة الجديدة مشكل عند المتلقي، وهو عدم فهمه وتذوقه لهذه القصيدة، فهي لا تعجبه شكلاً ومضموناً، ولا يستطيع فك اشتباكاتها، ولا يستطيع إمساك فكرة منذ ولادتها إلى نهايتها، ولما كانت " القصيدة العربية الحديثة تتعامل مع اللامنتظر والمجهول، فهي قصيدة صعبة، تأليفها صعب، والدخول إليها أصعب"[3]، والصعوبة إنما تكمن في نوع التجربة التي تحملها القصيدة، وتباعد مفرداتها عن ثقافة القارئ، فالقصيدة الحديثة أصبحت شبكة من الأفكار والمعارف تتداخل فيها الأزمنة وشخوصها في لحظة واحدة، كما تعتمد هذه القصيدة على ثقافة المبدع الذي لم يكتف بتجربته الذاتية وإنما هو يستثمر تجارب الآخرين بعيداً عن ثقافة مجتمعه التي تجهل هذه التجارب. فالقارئ أول ما يقرأ نصاً شعرياً فإنه يبحث فيه عما يفهمه ويدركه عقله، وقد استولت على فكره وتصوره، مسألة موضوع القصيدة، وفي أي باب توضع وهو بذلك" يفترض أنها تنقل له

---

(1) قصتي مع الشعر/183.

(2) نقد التحدي والاستجابة، حكمت الحاج في "الشعر العربي الأن" اعداد علي الطائي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 58/1986.

(3) قصتي مع التعر/182.

ما يعرفه، وتصور له ما يقدر أن يتصوره هو كذلك ، فما لا يقبل الترجمة الكاملة إلى لغة النثر، لم يكن مقبولاً لدى القارئ، لذلك ألحقت صفة الغموض والإبهام بكل قصيدة تتعذر ترجمتها إلى لغة النثر"[1].

إن القارئ يريد من القصيدة أن تلتزم تصوراته وتراعي ثقافته وتبعث فيه متعة وسروراً، فلا قيمة للقصيدة ما لم تلتزم أما قضية جماعية في الظروف الطارئة، أو تناغي وتغازل الجمهور وتمتعه. أما الشاعر الحديث فقد انزاح بمفهوم الالتزام إلى نواحي جديدة غير معهودة عن المتلقين، فالشاعر يلتزم قضية إنسانية كبرى وليس محلية فحسب، فهو إن تحدث عن ذاته فهي نموذج الذات الإنسانية في معاناتها، وليست ذاته الشخصية، وهو يطالب القارئ بمغادرة مكانه متلقياً للشعر، وبتقمص ذات الشاعر نفسه، ولهذا يفترض" على القارئ كي يفهم القصيدة أن يضع نفسه مكان الشاعر – أي عليه أن يجعل من القصيدة – نتاجاً لعقله هو أيضا" [2].

ووفق منظور الالتزام – كوظيفة شعرية – يكون كل شاعر ملتزماً، من دون أن نحدد هذا الالتزام بقضية معينة، فيما يراه القارئ مهماً يتوجب على الشاعر – وفق نظرية الالتزام – قوله، قد يكون لا قيمة له عند الشاعر فمعيار القيمة والضرورة مختلف بينهما، فالقارئ ينظر إلى الواقع من وجهة قريبة بسيطة مختزلة، بينما ينظر الشاعر إلى جوهر الأشياء وينفذ إليها ولهذا فقد عد " كل شعر هو شعر ملتزم، ملتزم في وعي الشاعر، هذا الالتزام لا ينجم عن اتخاذ موقف فلسفي أو سياسي، بل عن كون الشاعر يقدم طاقات الشخص لهذا الملقى مع العالم"[3]. بمعنى أن الشاعر يلتزم ذاتياً لا من سلطة خارجية عن ذاته، وهذه هي الوظيفة الجديدة التي تقدمها القصيدة الحديثة، فإن كان لا بد للشاعر من موقف تجاه قضايا أمته ومجتمعه فهو موقف التزام حر طليق وليس إلزاما " يفرض عليه الموقف من الخارج فرضاً، وحين يكون فرض لا يكون فن"[4].

ويذهب أدونيس إلى أن جوهر الممارسة الشعرية هو الخروج بالشعر من حدوده الأسرة إلى فضاء واسع يرفع القصيدة إلى مصاف الشعر العالمي ويتجاوز الحدود الفردية للإنسان إلى أبعد

---

(1) ها أنت أيها الوقت/121.

(2) شعر التجربة، روبر لانغبوم، ترجمة عبد الكريم ناصيف، الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت، ع25، 179/1982.

(3) حركة الحداثة/77.

(4) الشعر في إطار العصر الثوري، د.عز الدين إسماعيل، دار القلم، بيروت، ط1، 31/1974.

أكبر من وجوده الشخصي، ولهذا كان لا بد من " تخليص الشعر من الانحياز إلى (المفيد)، (العملي)، (المباشر)، تحريره من التسيس، ومن الوقوع في إشراك الأيديولوجية، وإبقاؤه تعبيراً حراً مستقلاً، والعلو به إلى مستوى المشكلات الكيانية الكبرى، والتشديد على أنه التعبير الأكمل والاسمي عن الإنسان"[1].

5.القصيدة الحديثة، العمق أم الغموض.

يصف القارئ السائد القصيدة الحديثة بأنها غامضة وعصية عن الفهم، وأنها أشلاء ممزقة لا رباط بين أجزائها، فهل ما يصفه القارئ هو غموض لا مسوغ له أم أنه عمق في القصيدة له أسبابه ومبرارته.

وقد كانت قضية الغموض مما تحدث عنه النقاد القدماء وميزه عن الإبهام الذي يعد عيبا في الشعر، وجعلوا هذا الغموض سمة جديدة فيه. "فذهب أبو اسحق الصابي إلى افخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة"[2].

فهم يميزون بين ما هو مقبول من هذا الغموض وما هو مرفوض منه والذي أسموه بالإبهام "فالغموض إذن ليس خاصية ينفرد بها الشعر الجديد، وإنما هي خاصية مشتركة بين القديم والجديد على السواء،وكل ما في الأمر هو أن الغموض قد صار ظاهرة واضحة في الشعر الجديد تدعونا إلى التأمل"[3]. أما الإبهام فهو "صفة نحوية قبل كل شيء، أي ترتبط بتركيب الجملة"[4].

لقد كانت تجربة الشاعر القديم متناسبة مع بيئته وظروفه المحيطة بها، ولهذا فقد كانت هذه التجارب واضحة في قصائدهم، ولم تكن هذه القصائد غامضة إلا من حيث اللغة التي كانت تؤلف هذه القصيدة، أي أن المشكلة كانت قائمة بين الشاعر والقارئ، لا في التجربة ذاتها، فعندما يتدنى مستوى القارئ وتضعف قدرته اللغوية يبتعد خطوة عن فهم معاني الألفاظ المستعملة.

وقد ارتبطت القصيدة الحديثة بتجربة فريدة عاشها الشاعر، وذاق معاناتها، وقد تطلب

---

(1) ها أنت أيها الوقت/143.

(2) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر/ ابن الأثير، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة البابي الحلبي، 1939، 414: 2/128- 129.

(3) الشعر العربي المعاصر/188.

(4) ظاهرة الغموض في الشعر الحديث عند انجازاني، د. عبد الغفار مكاوي، الفكر المعاصر، القاهرة، ع46، 1968/18.

هذا نشوء أشكال جديدة تتناسب مع المضامين الجديدة والتي هي معطى من تلك التناقضات التي تظلل الإنسان المعاصر يعللها د. غالي شكري بما صاحب الانتصارات العلمية من سيطرة أبشع النظم الاستغلالية التي "تحيل انتصارات العلم إلى انتكاسات للإنسان في اعز ما يملك من قيم : الحرية"[1].

وإذا كان هذا التعليل ينطبق على الشاعر الغربي لارتباط هذه الإنجازات ببيئته، فإنها لا تنطبق على الشاعر العربي المعاصر، إذ أن الانتماءات الفكرية التي كان ينتمي إليها شعراء كثيرون جعلتهم في أجواء المطاردة المستمرة، والنفي، فتولد عندهم شعور الغربة والألم وفقدان الأمل والظلم المخيم على الحياة، فعبروا عن هذا العالم بتجربة قد لا يفهمها القارئ بسهولة.

إن ما يراه القارئ غموضا يقلل من قيمة القصيدة يراه الشاعر الحديث بدوره عمقا يكسب القصيدة قيمتها إذ لا بد من هذا العمق، بغية إشراك القارئ في الممارسة الإبداعية من جهة، وسمو بالشعر إلى قيمة عليا من جهة أخرى، قد تتصل بالسحر، ومع ذلك فـ "إن مصطلحي العمق والغموض ما يزالان غامضين في الحداثة الشعرية العربية، ويحتاجان إلى جهود نقدية وإبداعية للتمييز بينهما تمييزا دقيقا"[2].

إن ارتباط لفظ "الغموض بالإبهام عند القراء، وعدم التوصل إلى مدلول ينفي عنه هذا اللبس، جعل الشاعر الحديث ميالا إلى تبني لفظ "العمق" لابتعاده عن هذا اللبس بالفاظ أخرى، فضلا عن سهولة فهمه عند القراء، فدلالته واضحة ومفهومة.

فالعمق هو ما يميز القصيدة الحديثة- كما يرى نزار قباني، فقد "صارت القصيدة سهما باتجاه العمق، بعد أن كانت دائرة مرسومة على وجه الماء، تنفلش كلما اتسع قطرها"[3].

والملاحظ أن رؤية نزار للقصيدة من حيث العمق غير واضحة بالمقارنة مع القصيدة القديمة التي وصفها هذا الوصف الفضفاض، الشعري أكثر منه العلمي، وهذه ملاحظة تصح على كثير من المواقف النقدية التي تحدث عنها نزار، وقد لاحظ ذلك أحد النقاد فرأى "أن نزار قباني لم يكن ناقدا

(1) شعرنا الحديث إلى أين/12.

(2) النقطة والدائرة/103.

(3) قصتي مع الشعر/181.

متخصصا، أو باحثا أكاديميا، وإنما كان شاعرا قبل كل شيء، أراد أن يوضح تجربته الشعرية"[1]، فالقصيدة تستبطن النفس الإنسانية وتتغلغل في الواقع الإنساني، فالعمق إنما يأتي من خلال التجربة التي تمتزج فيها الذات مع ما حولها، فضلا عن طريقة المعالجة لقضية ما، ولكن نزار قباني يعود لتفصيل هذا العمق فيراه متمثلا في حركة دائبة في اتجاهات مختلفة، مما يجعل هذه الحركة لا تتناسب مع هذا السهم ذي الاتجاه الواحد عمقا في التجربة الشعرية، يقول عنه نزار "وهذا التحول في الحركة من البرانية إلى الجوانية، ومن يقين الحواس الخمس، إلى شطحات الحلم وتركيبات العقل الباطن، ومن اللمس بأصابع اليد، إلى المس بأصابع الحدس، ومن الإضاءة البدائية، إلى الإضاءة العصرية التي تتقن لعبة الظل والتمويه، جعل للقصيدة الحديثة أكثر من بعد واحد"[2].

العمق يرتبط بالتجربة، والتجربة قد ارتبطت عند الشاعر المعاصر بالثقافة التي انفتح عليها، وكون ذاته الشعرية من خلالها، فالشاعر المعاصر ينهل من مصدرين لتكوين ذاته ونصه، هما تجربته الذاتية الشعورية كشخص متفرد، وثقافته التي تهيأت له، ولارتبط عمق الثقافة بالشعر المعاصر "صارت ثقافة الشاعر، من حيث اتساعها وعمقها في الحضارة الإنسانية ضرورة لفنه أكثر من أي وقت مضى، ولعل يفسر لنا صعوبة الشعر الحديث وغموضه"[3].

فالعمق أو الغموض يأتي من نوع وسعة الثقافة التي يمتلكها الشاعر، والتي يكون المتلقي دونها هذا العصر، مما يولد هذه الهوة الفاصلة بينهما، وبين القارئ والقصيدة. ولا يقتصر هذا التباعد بين طرفي الخطاب على اختلاف الثقافة وإنما يرجع ذلك إلى الكيفية التي تعالج القضايا، فمن الشعراء من يميل إلى المباشرة، ومنهم من يميل إلى التمويه والإيحاء "فالغموض يأتي من طريقة عرض وتقديم الأفكار والمشاعر نفسها، أي من أساليب الأداء وطرق التعبير"[4]. وهذا يستلزم ثقافة ومعرفة فضلا عن موهبة إبداعية ينفذ من خلالها الشاعر.

القصيدة الحديثة- من حيث عمقها- تكتنفها صعوبتان، الأولى تتعلق بالشاعر، والثانية بالقارئ فالقارئ يستصعبها لأسباب عديدة تتعلق أحيانا بعمق ثقافة الشاعر وبساطة ثقافته، وأحيانا

---

(1) مفهوم الشعر عند نزار قباني، عدنان محمد عبيدات، مركز الوثائق والدراسات، جامعة قطر، ع9، 288/1997.

(2) قصتي مع الشعر/181.

(3) الحداثة في الشعر /92.

(4) الغابة والفصول/108.

بطبيعة التجربة ذاتها التي هي أساسا معقدة، أما الصعوبة التي تكتنف الشاعر، فهي "لأن القصيدة العربية الحديثة تتعامل مع اللامنتظر والمجهول"[1]، ويتطلب من الشاعر أن يحيا التجربة ويخبر أبعادها، فلم تعد القصيدة تنتج من خلال الرجوع إلى الخزين الثقافي المستقر في وعي الشاعر، وإنما أصبح إنتاج القصيدة يتم من خلال استكشاف الغد، وقذف النفس في تجربة مجهولة العواقب، فالقصيدة تستدرج الشاعر وتبعده عن النظر إلى الوراء، وتدعوه إلى حركة مستمرة إلى أمام، فصعوبة الشعر الحديث- إذ- تأتي من كونه "حمل إلينا التعب، لأنه حمل إلينا السر، وطرح الأسئلة، وعلمنا ما لم نعلم، بينما الشعر القديم- أو أكثره على الأقل- علمنا ما نعلم، وأجابنا قبل أن نسأل، ورمانا على سجادة الكسل والطمأنينة، والشعر العظيم لا يتعامل مع الطمأنينة أبدا"[2]. وبهذا انتهى زمن القصيدة ذات العالم المعلوم، والمحدود بالواقع، لتبدأ القصيدة زمنا جديدا تمثل فيه "عالما فسيحا من الأوضاع والحالات الروحية والتعبيرية، فيما وراء الحد والنوع، وفيما وراء كل قاعدة وكل تقليد"[3].

(1) قصتي مع الشعر/182.

(2) م.ن/183.

(3) مقالات في النقد الأدبي/213.

المصـــادر

أولاً: مصادر التجربة الشعرية:

- تجربتي الشعرية، عبد الوهاب البياتي، دار العودة، بيروت، 1971.
- حياتي في الشعر، صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ط2، 1977.
- قصتي مع الشعر، نزار قباني. منشورات نزار قباني، بيروت، ط7، 1984.
- ها أنت أيها الوقت، أدونيس. دار الآداب، بيروت، ط1، 1993.

ثانياً: الكتب العربية والمترجمة:

- أبواب ومرايا، مقالات في حداثة الشعر، خيري منصور، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987.
- الإبداع العام والخاص، اليكسندرو روشكا، ترجمة غسان عبد الحي ابو فخر، عالم المعرفـــة، الكويت، 1989.
- الإبداع في علم الجمال، محمد عزيز نظمي. دار المعارف، مصر، ط1، 1978.
- الإبداع في الفن والعلم، د. حسن احمد عيسى، عالم المعرفة، الكويت، 1979.
- الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، د. عبد الحميد جيدة. مؤسسة نوفل، بيروت، ط1، 1980.
- الاتجاهات المعاصرة في الفلسفة، عبد الفتاح الديدي، الدار القومية للطباعة والنشر، مصر، 1966.
- الاتجاه القومي في الشعر العربي المعاصر، عمر الدقاق، دار الشرق، حلب، 1963.
- الأدب العربي المعاصر، أعمال مؤتمر روما، دار أضواء، 1961.
- أدونيس والتراث النقدي، عبد الرحيم مراشدة، دار الكندي، الأردن، ط1، 1995.
- الازدواج الثقافي وأزمة المعارضة المصرية، محاولات إبراهيم منصور، دار الطليعة، بـــيروت، ط1، 1981.
- أزمة التطور الحضاري في الوطن العربي، مجموعة كتاب، جامعة الكويت، 1975.
- أزمة القصيدة الجديدة، د. عبد العزيز المقالح، دار الحداثة، بيروت، د.ت.
- أزمة المدينة العربية، د. عبد الإله أبو عياش، وكالة المطبوعات، الكويت، 1988.

▪ أسئلة الشعر، منير العكش. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1979.
▪ الأساطير، دراسة حضارية مقاربة، د. احمد كمال زكي، دار العودة، بيروت، ط2، 1979.
▪ الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية، د. مصري عبد الحميد حنورة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979.
▪ الإسلام بين الشرق والغرب، علي عزت بيجوفيتش، ترجمة محمد يوسف عدس، بيروت، 1994.
▪ الأصول الجمالية للفن الحديث، حسن محمد حسن، دار الفكر العربي. د.ت.
▪ إضاءة النص، اعتدال عثمان، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1988.
▪ أضواء على الأدب العربي المعاصر، أنور الجندي. الكتاب العربي، القاهرة، ط1، 1968.
▪ الإنسان وعالم المدينة، د. مناف منصور، مركز التوثيق والبحوث، ط1، 1978.
▪ أفق الحداثة وحداثة النمط، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988.
▪ أوجه السيرة، أندريه موروا، ترجمة ناجي الحديثي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،1986.
▪ الأيديولوجية والطوبائية، مقدمة في علم اجتماع المعرفة، مانهايم، ترجمة د. عبدالجليل الطاهر، مطبعة الإرشاد، بغداد، 1978.
▪ بحث في علم الجمال، جان برتليمي، ترجمة د. أنور عبد العزيز، دار نهضة مصر، 1970.
▪ بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر، مرشد الزبيدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994.
▪ بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990.
▪ بنية النص السردي، د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1993.
▪ البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مجموعة مؤلفين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت،ط2، 1986.
▪ البياتي الوجه والمرآة، حمزة مصطفى، الموسوعة الصغيرة دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994.
▪ التجديد في الشعر العربي، إبراهيم خليل، دار الكرمل، عمان، ط1، 1987.
▪ التربية ومشكلات المجتمع، د. سيد إبراهيم الجيار. دار القلم، الكويت، ط1، 1974.

- الترجمة الذاتية في الأدب العربي، د. يحيى عبد الدايم، دار النهضة العربية، بيروت، 1974.
- الترجمة الشخصية، شوقي ضيف، دار المعارف، مصر.
- التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، 1963.
- تكوين العقل العربي، د. محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط4، 1989.
- التنمية الثقافية، تجارب إقليمية، لفيف من خبراء اليونسكو، ترجمة سليم مكسور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1983.
- الثقافة والشخصية، د. عاطف وصفي، دار المعارف، مصر، ط2، 1977.
- الثقافة الوطنية في لبنان، إتحاد الكتاب اللبنانيين، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1979.
- ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحديث، د. عبد الغفار مكاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972.
- جماليات المكان، جاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، دار الجاحظ، بغداد، 1980.
- جمرة النص الشعري، مقدمات نظرية في الفعالية والحداثة، د. عز الدين المناصرة. عمان ط2، 1990.
- الحداثة في الشعر، يوسف الخال، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1978.
- حركة الحداثة في الشعر العربي، كمال خير بك، ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف، ط1، 1982.
- الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي، عبد الفتاح كليطو، دار توبقال للنشر، ط1، 1988.
- حول الأديب والواقع، د. عبد المحسن طه بدر، دار المعارف، مصر، ط2، 1972.
- حيرة الأدب في عصر العلم، د. عثمان نويه، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1969.
- الخطيئة والتفكير، من البنيوية إلى التشريحية، د. عبد الله الغذامي، النادي الأدبي الثقافي، السعودية، ط1، 1985.
- خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، ويلبر.س. سكوت، ترجمة د. عناد غزوان وجعفر صادق الخليلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
- الخيال، مفهوماته ووظائفه، د. عاطف جودة نصر، الهيئة المصرية للكتاب، 1984.

- دير الملاك، دراسة نقدية للظاهرة الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن اطهميش. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986.
- سياسة الشعر، أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985.
- السيرة الذاتية الشعرية، د. محمد صابر عبيد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 1999.
- السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، فيليب لوجون، ترجمة عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.
- سيرة الغائب، سيرة الآتي، شكري المبخوت، دار الجنوب، تونس، 1992.
- الشعر بين الرؤيا والتشكيل، د. عبد العزيز المقالح، دار العودة، بيروت، ط1، 1981.
- الشعر الحديث بين النظرية والتطبيق، د. هاشم ياغي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1968.
- شعر عبد الوهاب البياتي والتراث، د. سامح الرواشدة، مطبوعات وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 1969.
- الشعر العربي الآن، بحوث الحلقة الدراسية لمهرجان المربد، إعداد علي الطائي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
- الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ط3، 1981.
- الشعر في إطار العصر الثوري، د. عز الدين إسماعيل، دار القلم، بيروت، ط1، 1974.
- شعرنا الحديث إلى أين؟ د. غالي شكري، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1978.
- الشعرية العربية، أدونيس. دار الآداب، بيروت، 1985.
- الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث، د. محمد الكتاني. دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1982.
- صلاح عبد الصبور قصيدة مصر الحديثة، حيدر توفيق بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1993.
- صورة الآخر، العربي ناظرا ومنظورا إليه، تحرير الطاهر لبيب، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1999.
- ضرورة الفن، ارنست فيشر. ترجمة ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت، د.ت.

▪ عالم الرواية، رولان بورنوف، ريال أوئيليه. ترجمة نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1،1991.
▪ عبد الوهاب البياتي من باب الشيخ إلى قرطبة، د. وليد غائب صالح، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1992.
▪ الغابة والفصول، الكتاب الثاني، طراد الكبيسي، دار الرشيد، بغداد، 1979.
▪ فاتحة لنهايات القرن، أدونيس، دار العودة، بيروت، 1980.
▪ فضاء النص الروائي، محمد عزام، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1996.
▪ فلسفة الالتزام في النقد الأدبي الحديث، د. رجاء عيد، دار الثقافة، القاهرة، 1974.
▪ فلسفة تاريخ الفن، ارنولد هاوزر. ترجمة رمزي عبدة جرجيس، الهيئة العامة للكتب، القاهرة، 1986.
▪ الفلسفة والأدب، أي فيلبس كريفيشر. ترجمة ابتسام عباس، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989.
▪ فن السيرة، د. إحسان عباس. دار بيروت الطباعة والنشر، بيروت، 1956.
▪ فن السيرة الأدبية، ليون إيدل. ترجمة صدقي خطاب، مؤسسة الحلبي، القاهرة، 1973.
▪ فن الشعر، د. إحسان عباس، بيروت، 1979.
▪ الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة، أنيس المقدسي، دار العلم للملايين، لبنان، ط3، 1980.
▪ في الأدب الفلسفي، د. محمد شفيق شيا، مؤسسة نوفل، بيروت، ط1، 1980.
▪ في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، د. علي جعفر العلاق، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1990.
▪ في الشعر والنقد، د. منيف موسى، دار الفكر اللبناني، ط1، 1985.
▪ في قضايا الشعر العربي المعاصر، دراسات وشهادات، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1988.
▪ في قضايا الأدب النقدي. ك.ك. روثفن، ترجمة عبد الجبار المطلبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989.
▪ قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار

البيضاء، ط1، 1977.
- قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، م.ب. باختين، ترجمة جميل نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
- قواعد النقد الأدبي، لاسل آبر كرومبي، ترجمة د. محمد عوض محمد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986.
- كتاب العيد، منشورات العيد الوطني للجامعة الأمريكية في بيروت، اشرف على تحريره جبرائيل جبور، بيروت، 1967.
- لعبت بإتقان وها هي مفاتيحي، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت، ط1، 1990.
- اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي، محمد رضا مبارك، دار الشؤون الثقافي العامة، بغداد، ط1، 1993.
- مبادئ النقد الأدبي، أ.أ. ريتشاردز. ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة.
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، أبو الفتح الدين بن الأثير، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة البابي الحلبي، 1939.
- مدارات نقدية، في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987.
- المدخل إلى الأدب العربي المعاصر، د. اسحق موسى الحسيني، معهد الدراسات العربية العالية، 1963.
- مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، حاتم الصكر. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999.
- المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979.
- المعجم الفلسفي، د. جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1979.
- مفاهيم نقدية، رينيه ويليك. ترجمة د. محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، 1987.
- مقالات في النقد الأدبي، د. السعيد الورقي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1989.
- مقدمة في نظرية الأدب، د. عبد المنعم تليمة، دار العودة، بيروت، ط2، 1979.
- مقدمة للشعر العربي، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط1، 1971.
- من أبعاد التجربة الفلسفية، د. ماجد فخري، دار النهار، بيروت، 1980.

- من الكائن إلى الشخص، دراسات في الشخصانية الواقعية، د. محمد عزيز الحبابي. دار المعارف، مصر، 1962.
- الموسوعة العربية الميسرة، إشراف محمد غربال، دار الشعب ومؤسسة فرانكلين، القاهرة، 1965.
- نحن والتراث، د. محمد عابد الجابري، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1980.
- نحو أمن ثقافي عربي، مؤتمر الوزراء المسؤولين عن الثقافة في الوطن العربي. الدورة الرابعة، الجزائر، 1983.
- نشوء القومية العربية، زين نور الدين زين، دار النهار، بيروت، 1972.
- نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث، د. منيف موسى. دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1984.
- النقد الأدبي أصوله ومناهجه، سيد قطب، دار الشروق، بيروت.
- النقد عند اللغويين في القرن الثاني الهجري، سنية احمد محمد، دار الرسالة، بغداد، 1977.
- النقد الفني دراسة جمالية فلسفية، جيروم ستولينتز. ترجمة د. فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- النقد الموضوعي، سمير سرحان. مطبعة الأنجلو مصرية.
- النقد والأدب، جان ستاروبنسكي. ترجمة بدر الدين القاسم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1976.
- النقطة والدائرة، طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987.

ثالثاً: الرسائل الجامعية

- الشاعر العراقي ناقدا، علي حداد حسين، رسالة دكتوراه مقدمة إلى قسم اللغة العربية، جامعة بغداد. 1990.

رابعاً: الدوريات

- أدونيس هاجس البحث والتأويل، جودت فخر الدين، فصول، القاهرة، مج16، ع2، 1997.
- أدونيس لكل العرب: أنا نرجسي هذا الزمان، كل العرب، المنشورات الشرقية، فرنسا، ع 254، 1987.

- الإنسان، مفهوم اللفظة اللغوي والفلسفي والديني، ضاهر ابو غزالة، الفكر المعاصر، بيروت، ع90، 1997.
- البياتي، الطفولة الشخصية وطفولة الشاعر، رزاق ابراهيم حسن، إلاقلام، بغداد، ع8، 1988.
- البياتي في تجربته الشعرية، رضوي عاشور، مجلة الفكر المعاصر، القاهرة، ع54، 1969.
- البيئة في القصة، وليد أبو بكر، الأقلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ع7، 1989.
- بيروت ليست كسائر المدن، د. أنيس صائغ، مجلة تاريخ العرب والعالم، لبنان، ع135، 1992.
- التحليل الأنثروبولوجي للسيرة، ميشيل ماتاراسو، مجلة ديوجين، منشورات اليونسكو، ع83.
- تواشجات الأيديولوجيا، أنطون سعادة وأدونيس، شربل داغر، مجلة فصول، القاهرة، مج16، ع2، 1997.
- جماليات المكان الدمشقي، شوقي بغدادي، عمان، أمانة عمان الكبرى، ع33، 1998.
- حرية الإبداع في المجتمع العربي، علي عقلة عرسان، المجلة العربية للثقافة، تونس، ع18، 1990.
- حكاية من سيرة القديسين، باولو مينيسيس، مجلة ديوجين، منشورات اليونسكو، ع83، 1989.
- حوار البدايات مع محمد أركون، محمد رفرافي، الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع68–69، 1989.
- حواريات المكان، ادوارد هال، ترجمة طاهر عبد مسلم، الثقافة الأجنبية، بغداد، ع3–4، 1997.
- حياة المؤلف وأعماله، جورج ماي، مجله ديوجين، اليونسكو، ع83، 1989.
- دلالة المكان في مدن الملح لعبد الرحمن منيف، محمد شوابكة، أبحاث اليرموك، إلاردن، ع2، 1991.
- الذات الممحوة بالكتابة حول الصراع السيزيفي في سيرة فدوى طوقان، حاتم الصكر. راية مؤتة، عمان، ع2، 1993.
- زمن الشاعر،أدونيس، الآداب، مج3، ع1، 1967.

- السيرة أو الحياة كقصة، ارتور تاتوسيان، مجلة ديــوجين، منشــورات اليونســكو، ع83، 1989.
- السيرة الذاتية الروائية، يمنى العيد، مجلة فصول، مج16، ع4، 1997.
- السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، حدود الجنس وإشكالاته، محمد الباردي، فصــول القاهرة، مج16، ع3، 1998.
- سيرة ذاتية لسارق النار، رحلة في حياة عبد الوهاب البياتي، محمد شمســـي، الأقــلام، ع6، 1982.
- السيرة وتواتراتها.ايفس بليسييه، مجلة ديوجين، منشورات اليونسكو، ع83، 1989.
- شعر التجربة.روبرلانغبوم، ترجمة عبد الكريم ناصيف، الفكر المعاصــر، القــاهرة، ع25، 1982.
- طراوة الدهشة وتفتح الأسئلة، حول تجربة أدونيس الشعرية، حوار د. عبد العزيز المقــالح، مجلة أصوات، اليمن، ع2، 1994.
- ظاهرة الغموض في الشعر الحديث عند الجاراتي، د. عبد الغفار مكاوي، الفكر المعاصــر، القاهرة، ع46، 1968.
- فرويد والسيرة الأدبية، ريتشارد المان، ديوجين، منشورات اليونسكو، ع83، 1989.
- كتابة المكان بعيدا عنه، خليل النعيمي، الأقلام، بغداد، ع2، 1998.
- لغتنا والترجمة، بحث في العلة وتسكينها، حسن قبيسي، الفكر العربي المعاصــر، بــيروت، ع75، 1994.
- مدينتنا في شعر البياتي، سامح الرواشدة، راية مؤتة، الأردن، ع1، 1993.
- معالم التجربة الاجتماعية في شعر محمد عفيفي مطر، حنا الطويل، مجلة الفكر المعاصر، ع8-9، 1975.
- المعارف البشرية استعداد فطري أم تعلم، د. فاطمة خليفة عمر، المجلة الثقافيــة، الجامعــة الأردنية، ع18، 1989.
- مفهوم الشعر عند نزار قباني، عدنان محمد عبيدات، مركز الوثائق والدراسات، جامعة قطر، ع9، 1997.
- المكان، الفضاء، الحيز، من اجل فك الاشتباك الاصطلاحي، كريم رشيد، مجلة عمان، أمانة عمان، أمانة عمان، 1999.

- من سيرة الحياة إلى البيوجرافيا، مارك فورمارولي، مجلة ديوجين، منشـــورات اليونســـكو، ع83، 1989.
- مهمات التجربة الأدبية، عزيز السيد جاسم، مجلة الآداب، بيروت، ع8، 1968.
- نشوء الحداثة في الشرق، ديزيرة شعال، الباحث، بيروت، ع38، 1985.

خامسا: الكتب الأجنبية

- A Dictionary of Literary terms, J.A. Cuddon, London, 1st .ed. 1977.
- A Glossary of literary terms, M. H. Abrams, Holt, Rinehat, 1957.
- Autobiography in Education, Peter Abbs, Heinemam Education books, 1st .ed. 1974.
- Dictionary of word literary terms, Josephs. T. Shipley, London, 1st .published, 1970.
- Studies in Biography, Edited by Daniel Aaron, London, 1978.
- The English Novel, w . Allen, penguin books. 1963.
- The Forms of Autobiography, William C. Spengemann, Yala University. Press, London, 1980.
- The Oxford Dictionary OF Quotations, Oxford University, London, 2nd. Ed. 1953.



هذا الكتاب

تتغيا هذه الدراسة قراءة التجارب الشعرية التي دوّنها أبرز أعلام الحداثة الشعرية العربية التي مارسوا من خلالها تطبيق مقولات السيرة الذاتية التي دوّنوا فيها جوانب هامة من حياتهم الخاصة ، ابتداء من الحديث عن البدايات الأولى لتأسيس الوعي الجمالي والمؤثرات التي أسهمت في تشكيل خطابهم الشعري وانتهاء بالقصيدة ومراحل تشكلها، وكل ذلك من خلال إعمال الذاكرة في قراءة الذات الشعرية وقراءة الخطاب الشعري الخاص وتفكيكه وكشف ظروف نشأته ، إن الكتاب هو مقاربة للسيرة الذاتية وبحث في تحليل ظاهرة " الشعراء النقاد" معاً

Design By Majdalawi


ISBN 995702472-8
9789957024727

Dar Majdalawi Pub.& Dis
Telefax : 5349497 - 5349499
P.O.Box : 1758 Code 11941
Amman - Jordan



دار مجدلاوي للنشر والتوزيع
تليفاكس : ٥٣٤٩٤٩٧ - ٥٣٤٩٤٩٩
ص.ب : ١٧٥٨ الرمز ١١٩٤١
عمان - الاردن
www.majdalawibooks.com
E-mail:customer@majdalawibooks.com